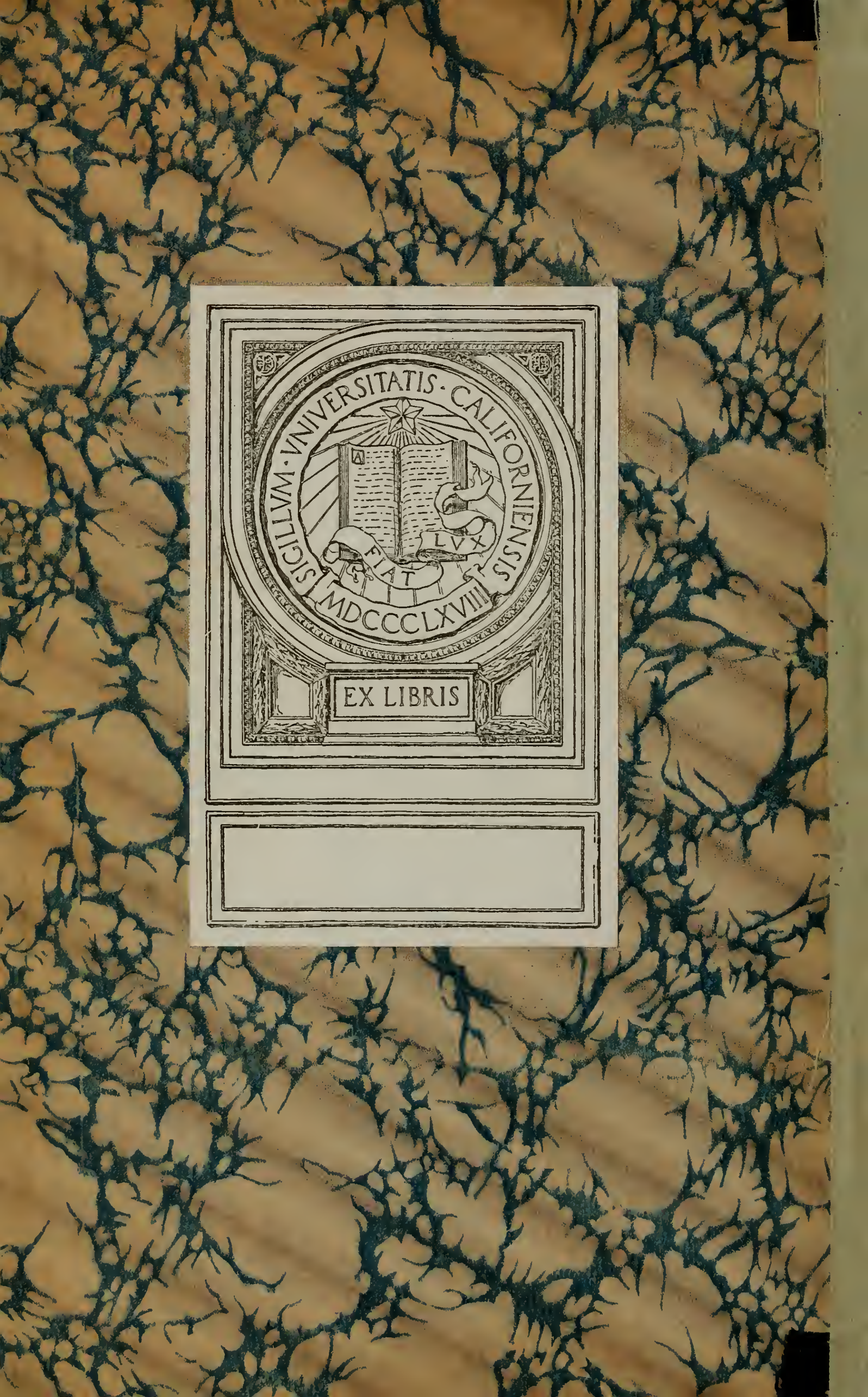
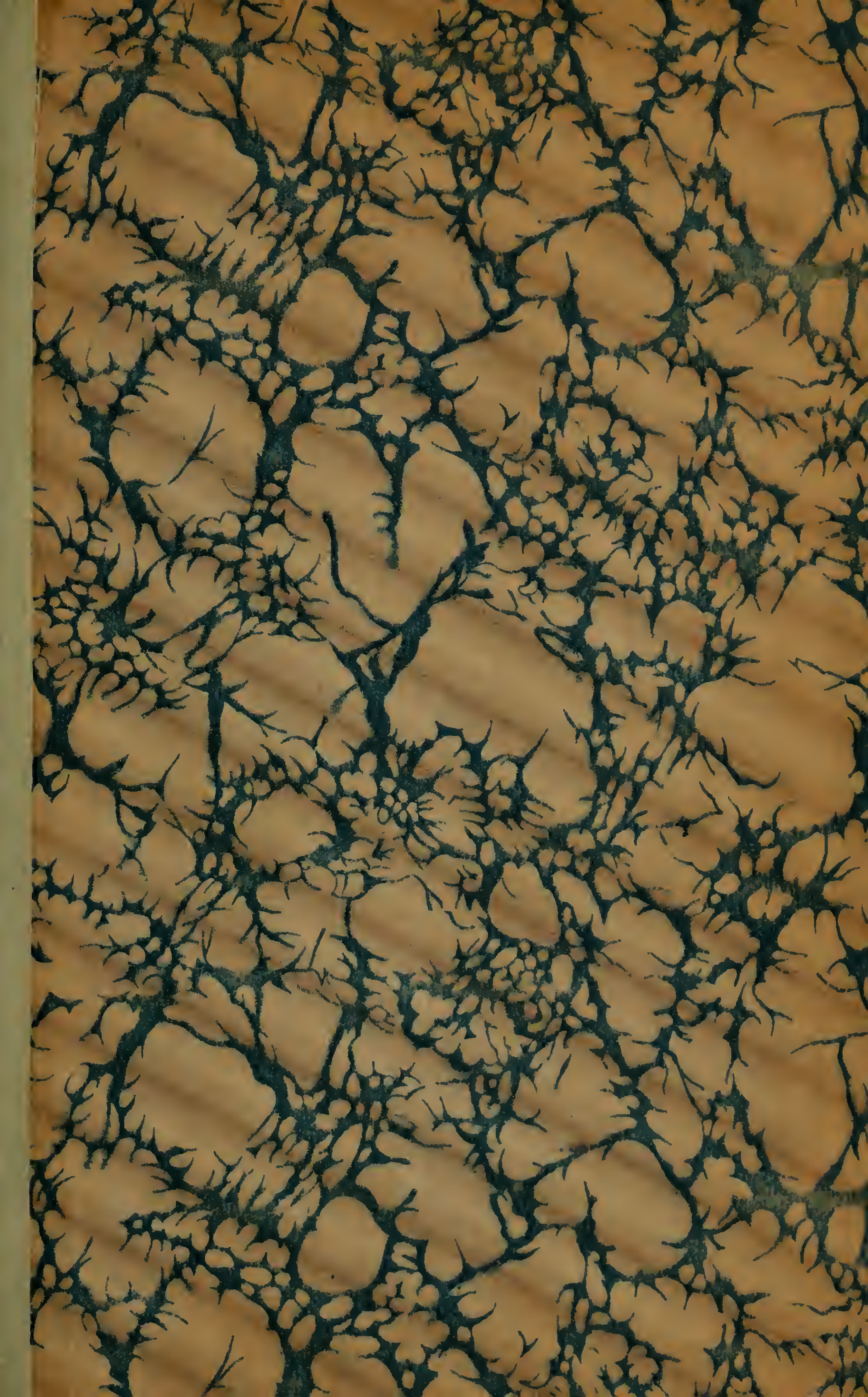

UC-NRLF
B 4 707 841


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



ADOLPHE APPIA

L'ŒUVRE D'ART VIVANT

« L'homme est la mesure de toutes choses. »
PROTAGORAS

ÉDITION ATAR

GENÈVE
RUE DE LA CORRATERIE, 12

PARIS
RUE ST-DOMINIQUE, 26

1921

IMPRIMÉ EN SUISSE

L'ŒUVRE D'ART VIVANT

ADOLPHE APPIA



L'ŒUVRE D'ART VIVANT

« L'homme est la mesure de toutes choses. »
PROTAGORAS

ÉDITION ATAR

GENÈVE — Rue de la Corraterie, 12 | PARIS — Rue St-Dominique, 26

1921

IMPRIMÉ EN SUISSE

A

EMILE JAQUES DALCROZE

l'ami fidèle auquel je dois d'avoir une patrie esthétique

ADOLPHE APPIA

. . . .et à toi

ô WALT WHITMAN

qui me comprendras puisque tu es VIVANT — toujours !

« Camarade, ceci n'est pas un livre :
Celui qui le touche touche un homme. »

W. WHITMAN

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

Cette étude avait primitivement l'étendue de deux fois ce volume. L'auteur s'imaginait rendre sa pensée plus claire et d'un abord plus facile, s'il la documentait à chaque pas et la développait sous tous ses aspects. Il croyait pouvoir exprimer, ainsi, le suc d'un fruit, qui s'est trouvé, au cours de son travail, inexprimable, — de cette façon du moins. En outre, il a dû se convaincre que l'on n'entraîne pas un hôte aimable et indulgent sur un chemin qui lui est inconnu et pour des fins qu'il doit ignorer au départ, si, par un rappel continuel à la route coutumière et à ses aspects familiers, on détourne ses regards, et probablement aussi ses pas, de la direction nouvelle et imprévue.

Dans tous les domaines, la documentation est une étude que l'on fait en stationnant. Elle est une préparation à l'acte volontaire du départ. Les jambes du Marcheur de Rodin se sont « *documentées* », *— et c'est pourquoi elles se décident à partir* ! *Un touriste s'arrête pour consulter la carte, puis il la replie et s'avance sur la voie qu'il croit avoir comprise.*

Durant bien des années l'auteur a consulté les autres et s'est interrogé lui-même. Irrésistiblement attiré par un inconnu qu'il

devinait merveilleux, il désirait pourtant se munir de toutes les garanties possibles avant de s'engager envers lui. Il comprenait que cet engagement devrait être définitif; il le sentait, d'abord obscurément; mais l'appréhension qui l'étreignit, peu à peu, ne lui laissa bientôt plus de doute: il n'y avait pas de retour possible, *et, néanmoins, il fallait partir.*

Il partit donc. Derrière lui s'arrachaient, une à une, les attaches bien chères qui le reliaient à un passé, qu'il avait cru ne jamais devoir et surtout ne jamais pouvoir quitter.

Le but de cet ouvrage est d'offrir au lecteur une sorte de préparation au voyage, et de le faire ainsi participer à la documentation dont s'est chargé l'auteur, sans lui en communiquer les hésitations ou les angoisses. — Changer de direction, et abandonner le connu, que l'on aime, pour un inconnu que l'on ne peut encore aimer, c'est accomplir un acte de foi. Dans n'importe quel domaine de notre vie, une conversion, — c'est-à-dire justement et à proprement parler un changement de direction, — est donc un événement grave et toujours tragique, puisqu'il comporte de nombreux abandons, un dépouillement progressif, que rien ne semble devoir ni remplacer ni compenser. Il l'est d'autant plus que l'on ne saurait consentir à rien abandonner, ni à se dépouiller de rien, avant d'avoir constaté l'insuffisance ou l'indignité de son vêtement et de l'atmosphère que l'on a respirée jusqu'ici, vêtu de la sorte.

Pour en revenir à ce que nous avons appelé notre documentation, il va de soi que l'auteur d'un guide bien conçu ne vous facilitera pas un voyage en vous décrivant le pays que vous devez

parcourir, mais bien en vous en donnant des notions exactes, des notions techniques. *A vous, ensuite, de savoir si vous avez bien fait d'entreprendre le voyage.*

Ici, l'auteur se trouve à la fois guide et voyageur; et cette étude porte ce double caractère, qui implique une responsabilité et une confidence, un ensemble technique et un journal de route. Mais, comme elle traite plus particulièrement d'une question d'esthétique, le caractère technique l'emportera toujours. C'est là son fatum, puisque l'art ne se décrit pas; et c'est par là que cette étude est tragique.

Le lecteur voudra bien pardonner d'avance à l'auteur, et ne pas oublier que la plus grande et la plus profonde joie que l'art sache nous procurer est d'essence tragique; car, si l'art a le pouvoir de nous faire « vivre » notre vie, sans nous en imposer simultanément les souffrances, il nous demande, en revanche, — pour le ressentir avec joie, — d'avoir souffert auparavant.

Adolphe Appia.

Chexbres, mai 1919.

Les éléments.

Le langage nous donne souvent l'explication de nos propres sentiments et la clef de certains problèmes. Nous nous en servons avec inconscience, sans doute, et, si même là il nous dirige, c'est imparfaitement, et notre pensée échappe ainsi d'une manière regrettable à sa bienfaisante autorité. En voici un exemple qui intéresse l'objet de cette étude.

Sous la vocable: Art, nous groupons diverses manifestations de notre vie; et, pour nous épargner la peine de les situer avec précision, le langage vient à notre aide. Ainsi nous avons les beaux-arts: peinture, sculpture, architecture; et nous ne disons: l'art de la peinture, l'art de la sculpture ou de l'architecture qu'au cours d'une analyse toute de réflexion; dans le langage usuel, le seul nom de ces arts nous suffit. Nous disons aussi: la poésie, et nous ne la plaçons pas, cependant, parmi les beaux-arts; ce qui est juste, puisque la beauté des mots et de leur ordonnance n'agit qu'indirectement sur nos sens. Nous disons aussi: l'art poétique, qui implique plus spécialement la technique du verbe, sans vouloir placer ni cette technique ni son résultat esthétique dans la notion de beaux-arts. Ces distinctions sont nettes; nous n'avons plus qu'à en devenir conscients chaque fois que nous en faisons usage.

Il est cependant une forme d'art qui ne trouve sa place ni parmi les beaux-arts, ni dans la poésie (ou la littérature), et qui n'en constitue pas moins un art dans la force du terme. Je

veux parler de l'*art dramatique*. Là, encore, le langage cherche à nous orienter. Le mot dramaturgie, que nous employons rarement et avec un peu de répugnance, est à l'art dramatique ce que, inversement, l'art poétique est à la poésie, il concerne exclusivement la technique du dramaturge, et, même, seulement une partie de cette technique.

Voici donc une forme importante de l'art que nous ne pouvons dénommer qu'en la faisant précéder du mot: art. — Pourquoi?

Tout d'abord l'extrême complexité de cette forme, résultant du grand nombre de moyens dont elle doit disposer pour se manifester en une expression homogène. L'art dramatique comporte d'abord un texte (avec ou sans musique); c'est sa part de littérature (et de musique). Ce texte est confié à des êtres vivants qui le récitent ou le chantent et en représentent la vie sur la scène; c'est sa part de sculpture et de peinture, si l'on en excepte la peinture des décors, dont nous traiterons plus loin. Enfin, l'architecture peut être aussi plus ou moins évoquée autour de l'acteur, de même qu'autour des spectateurs; car la salle fait partie de l'art dramatique de par ses exigences d'optique et d'acoustique; pourtant, là, l'architecture est absolument subordonnée à des fins précises qui ne la concernent qu'indirectement. L'art dramatique semble donc emprunter à chacun des autres arts quelques éléments. Peut-il se les assimiler?

Grâce à cette complexité, l'image que l'art dramatique évoque en nous est toujours un peu confuse. Nous nous arrêtons d'emblée à la composition d'un texte où les passions humaines soient exprimées d'une façon que nous puissions partager. Après nous être attardés un moment sur ce point, — sans doute essentiel —, nous sentons, avec quelque embarras, qu'au delà de ce texte, quel qu'il puisse être, se trouve encore

quelque chose faisant partie intégrante de l'art dramatique; un quelque chose dont nous n'avons pas encore la notion exacte, et à quoi nous sommes enclins à ne pas attacher beaucoup d'importance; probablement parce que nous avons du mal à nous en faire une idée claire. Nous nommons sommairement ce quelque chose: la *mise en scène*, et nous fermons vite la parenthèse que nous avions à peine ouverte pour y placer cette notion délicate et encombrante. De même que pour certaines besognes fastidieuses, nous abandonnons la mise en scène aux spécialistes, dont c'est, après tout, l'affaire, croyons-nous, pour nous tourner, avec une nouvelle quiétude, vers le texte de l'art dramatique, comme étant, du moins lui, de tout repos, et s'offrant, en cette qualité, généreusement à notre sens critique. En ce faisant, ne conservons-nous pas, malgré nous, un sentiment de malaise? Abordons-nous jamais de face la notion d'art que nous nommons art dramatique? Et si nous en prenons le courage, — tel Monsieur Emile Faguet dans son beau livre: *Le drame ancien, le drame moderne*, — n'avons-nous pas conscience du moment exact où le souffle va nous manquer, et, tels Monsieur Faguet, n'abandonnons-nous pas, dès que cela nous semble décemment possible, une partie de notre bagage, pour ne consacrer notre analyse qu'aux colis facilement portatifs?

Le sujet de cet ouvrage est précisément l'analyse de ceux des facteurs de l'art dramatique sur lesquels nous glissons trop prudemment; et, cela, dans le but d'en faire des notions claires et propres à devenir des objets de réflexion et de spéculation esthétique profitables au progrès et à l'évolution de l'art.

Un aphorisme des plus périlleux nous a induits et continue à nous induire en erreur. Des hommes dignes de foi nous ont affirmé que l'art dramatique était la réunion harmonieuse de tous les arts; et que, s'il n'y était pas encore parvenu, il de-

vait s'y efforcer pour créer ainsi, dans l'avenir, l'œuvre d'art intégral. Ils ont même nommé provisoirement cet art: l'œuvre d'art de l'avenir.

Cela est séduisant, séduisant par la simplification reposante que l'on nous offre ainsi; et nous avons accepté ce non-sens avec empressement. Rien dans notre vie artistique moderne ne le justifie; nos concerts, nos expositions d'art, notre architecture, notre littérature, nos théâtres même le désavouent; nous le sentons, nous le savons presque, et nous persistons à reposer facticement notre sens critique sur cet oreiller de paresse, quitte à ne plus rien comprendre à n'importe laquelle de nos manifestations artistiques; car il est évident qu'en faussant à ce point une définition pour y placer des objets qui n'ont rien à y faire, nous faussons, du même coup, notre jugement sur ces objets considérés isolément. — Si l'art dramatique doit être la réunion harmonieuse, la synthèse suprême de tous les arts, je ne comprends alors plus rien du tout à chacun de ces arts, et moins encore à l'art dramatique: le chaos est complet.

Qu'est-ce donc qui différencie si totalement chacun de nos arts, même la littérature, des facteurs qui composent, par leur subordination réciproque, l'art dramatique? Examinons, de ce point de vue, ces arts.

Dans des circonstances favorables de plastique, de lumière, de couleurs, la vue de la scène peut nous suggérer un morceau de *peinture*, un groupement *sculptural*. Dans des circonstances semblables, en ce qui concerne la déclamation (ou le chant et l'orchestre), nous nous rapprochons un instant, — un instant seulement — du plaisir purement *littéraire* (ou purement *musical*). Assis confortablement et dans un état de passivité complète, nous ne remarquons guère l'*architecture* de la salle,

elle échappe du moins à nos yeux; et les fictions fugitives des décors n'évoquent que bien indirectement l'art du volume et de la pesanteur. Confusément, nous devons constater la présence d'un élément inconnu qui échappe à notre réflexion, tout en s'imposant à notre sentiment, — tout en dominant notre sens réceptif de spectateurs. Nous entendons, nous regardons, nous écoutons et nous contemplons, remettant à plus tard l'examen du mystère. Or, plus tard, la reconstitution intégrale de la représentation nous fatigue; nous renonçons à chercher, dans nos souvenirs trop fragmentaires et trop exclusivement voués au contenu intelligible de la pièce, ce qui, durant la soirée, nous a troublés en nous échappant toujours; et une nouvelle expérience nous retrouve semblablement distraits, jusqu'à ce que nous ayons définitivement renoncé à l'enquête.

Pendant ce temps les musées et les expositions sont ouverts; l'architecture, la littérature, la musique sont facilement accessibles; nous voletons de l'un à l'autre en croyant butiner des trésors, et, pourtant, sans sérénité, et, disons-le franchement, sans réel bonheur.

L'art dramatique s'adresse, comme nos arts respectifs, à nos yeux, nos oreilles, à notre entendement, — bref, à notre présence intégrale. Pourquoi tout effort de synthèse est-il réduit, et d'avance, à néant? Nos artistes sauront-ils nous renseigner?

Le poète, plume à la main, *fixe* sur du papier son rêve. Il en fixe le rythme, la sonorité et les dimensions. Cette écriture, il la donne à lire, à déclamer; et, de nouveau, elle se fixe dans l'aspect du lecteur, dans la bouche du récitant. — Le peintre, pinceau à la main, *fixe* sa vision telle qu'il la veut interpréter; et la toile ou la muraille en déterminent les dimensions; les

couleurs en immobilisent les lignes, les vibrations, les lumières et les ombres. — Le sculpteur *arrête*, en sa vision intérieure, les formes et leurs mouvements au point exact qu'il désire; puis il les immobilise dans la glaise, la pierre ou le bronze. — L'architecte *fixe* minutieusement, par ses dessins, les dimensions, l'ordonnance et les formes multiples de sa construction; puis il les réalise dans son matériel de construction. — Le musicien *fixe* dans les pages de sa partition les sons et leur rythme; il possède même, à un degré mathématique, le pouvoir d'en déterminer l'intensité et, surtout, la durée; alors que le poète ne saurait le faire que très approximativement, puisque le lecteur peut lire vite ou lentement à son gré.

Voici donc les artistes, dont l'activité réunie devrait constituer l'apogée de l'art dramatique : un texte poétique définitivement fixé; une peinture, une sculpture, une architecture, une musique définitivement fixées. Plaçons tout cela sur la scène: nous aurons la poésie et la musique qui se développeront dans le temps; le peinture, la sculpture, l'architecture qui s'immobilisent dans l'espace, et l'on ne voit guère comment concilier la vie propre à chacun d'eux en une harmonieuse unité !

Ou bien, y aurait-il un moyen de le faire? Le temps et l'espace posséderaient-ils un terme conciliant, — un terme qui leur soit commun? La forme dans l'espace peut-elle prendre sa part des durées successives du temps? Et ces durées trouveraient-elles l'occasion de se répandre dans l'espace? Car, à cela se réduit le problème, si nous voulons réunir les arts du temps et les arts de l'espace en un même objet.

Dans l'espace, la durée s'exprimera par une succession de formes, donc par le mouvement. Dans le temps, l'espace s'exprimera par une succession de mots et de sons, c'est-à-dire par des durées diverses qui dictent l'étendue du mouvement.

Le *mouvement*, la mobilité, voilà le principe directeur et conciliant qui réglera l'union de nos diverses formes d'art pour les faire converger, simultanément, sur un point donné, sur l'art dramatique; et, comme il s'annonce le seul et indispensable, il ordonnera hiérarchiquement ces formes d'art, les subordonnant les unes aux autres, aux fins d'une harmonie qu'à elles seules elles eussent cherché en vain.

Nous voici au nœud de la question, à savoir: comment appliquer le mouvement à ce que nous appelons les beaux-arts, qui sont, de par leur nature, immobiles? comment l'appliquer à la parole, et à la musique surtout, dont l'existence s'écoule exclusivement dans le temps, et qui sont donc également immobiles vis-à-vis de l'espace? Chacun de ces arts doit sa perfection, son achèvement, à son immobilité même; ne perdront-ils pas leur seule raison d'être si nous les en privons? Ou, du moins, leur valeur n'en sera-t-elle pas réduite à peu de chose?

Une seconde question s'impose ici; sa résolution déterminera nos recherches et dirigera notre démonstration. Le mouvement n'est pas, en soi, un élément: le mouvement, la mobilité, est un état, une façon d'être. Il s'agirait d'examiner quels éléments de nos arts seraient capables d'abandonner l'immobilité qui leur est propre, qui est dans leur caractère.

Peut-être gagnerons-nous des notions utiles à ce sujet si, laissant un instant la forme de chacun de nos arts, — des arts qui ont à s'unir, nous a-t-on affirmé, pour créer l'œuvre d'art suprême, — nous considérons cette union comme déjà réalisée sur la scène. Admettons le cas. Cela nous amène à définir premièrement ce qu'est une scène.

La scène est un espace vide, plus ou moins éclairé, et de dimensions arbitraires. L'une des parois qui bornent cet espace

est partiellement ouverte sur la salle destinée aux spectateurs, et forme, ainsi, un cadre rigide, au delà duquel l'ordonnance des sièges est définitivement fixée. Seul, l'espace de la scène attend toujours une nouvelle ordonnance, et, par conséquent, doit être aménagé pour de continuels changements. Il est plus ou moins éclairé; les objets que l'on y placera attendront une lumière qui les rende visibles. Cet espace n'est donc, en quelque sorte, qu'en puissance (latente), tant pour l'espace que pour la lumière. — Voici deux éléments primordiaux de notre synthèse, l'espace et la lumière, que la scène contient en puissance et par définition.

Examinons maintenant le mouvement sur la scène. Il est au texte et à la musique, — les arts du temps —, exactement du même secours qu'aux objets immobiles de l'espace: il est le point de ralliement, le seul possible. En lui s'opère sur la scène la synthèse annoncée. Reste à savoir comment.

Le corps, vivant et mobile, de l'acteur, est le représentant du mouvement dans l'espace. Son rôle est donc capital. Sans texte (avec ou sans musique), l'art dramatique cesse d'exister; l'acteur est le porteur du texte; sans mouvement, les autres arts ne peuvent pas prendre de part à l'action. D'une main, l'acteur s'empare du texte, de l'autre il tient, en un faisceau, les arts de l'espace, puis il réunit, irrésistiblement, ses deux mains et crée, par le mouvement, l'œuvre d'art intégral. Le corps vivant est ainsi le créateur de cet art, et détient le secret des relations hiérarchiques qui en unissent les divers facteurs, puisqu'il est à leur tête. C'est du corps, plastique et vivant, que nous devons partir pour revenir à chacun de nos arts et déterminer leur place dans l'art dramatique.

Le corps n'est pas seulement mobile: il est plastique. Cette plasticité le met en rapport direct avec l'architecture et le

rapproche de la forme sculpturale, sans pouvoir néanmoins s'identifier avec elle, puisqu'il est mobile. Par contre, le mode d'existence de la peinture ne saurait lui convenir. A un objet plastique doivent correspondre des ombres et des lumières positives, effectives. Devant un rayon de lumière peint, une ombre portée peinte, le corps plastique reste dans son atmosphère propre, dans sa lumière et son ombre à lui. Il en est de même des formes indiquées par la peinture; ces formes ne sont pas plastiques, n'ont pas trois dimensions; le corps en a trois; leur rapprochement n'est pas possible. Les formes et la lumière peintes ne trouvent ainsi pas de place sur la scène: le corps humain la leur refuse.

Que restera-t-il alors de la peinture, puisque après tout il semble qu'elle ait à prendre sa part de l'art intégral? La couleur, probablement. Mais la couleur n'est pas l'apanage exclusif de la peinture; on pourrait même avancer qu'en peinture la couleur même est fictive, puisqu'elle est chargée d'immobiliser une seconde de lumière, sans pouvoir suivre le rayon ni l'ombre dans leur carrière. La couleur, du reste, est si étroitement unie à la lumière, qu'il est difficile de l'en séparer; et, comme la lumière est mobile au plus haut degré, la couleur le sera également. Nous voici loin de la peinture ! Car si la couleur y est une fiction, la lumière l'est aussi; et tout ce que la peinture peut demander à la lumière véritable, c'est de la rendre visible; ce qui n'a rien à voir avec la vie lumineuse. Un tableau bien éclairé, c'est un ensemble fictif de formes, de couleurs, de clartés et d'ombres, présenté sur une surface plane, que l'on a placé le plus favorablement possible, en évidence et non pas dans l'obscurité. Mais c'est là tout.

L'absence de plastique prive la peinture d'un des éléments les plus puissants, les plus merveilleusement expressifs de

notre vie sensorielle: la lumière. Et nous voudrions unir organiquement la peinture au corps vivant! Nous chercherions à lui conférer un rang dans la hiérarchie scénique ! Comme si sa qualité de bel art nous obligeait à l'accueillir nécessairement dans la composition de l'art intégral; toujours trompés que nous sommes par l'idée que cet art représente la synthèse harmonieuse de tous les arts.

Nous touchons là, comme du doigt, la fausseté grossière de cet aphorisme. — Ou bien la peinture doit renoncer à son existence fictive en faveur du corps vivant, ce qui équivaut à se supprimer elle-même; ou bien le corps doit renoncer à sa vie plastique et mobile, et donner à la peinture un rang supérieur au sien, ce qui est la négation de l'art dramatique. Nous n'avons donc pas le choix.*

Mais, faut-il vraiment, pour cela, renoncer complètement aux suggestions que la peinture nous donne? Rappelons-nous que ses restrictions lui sont une garantie de perfection; et cette perfection immobilisée nous permet de contempler à loisir un état de la nature, de la vie extérieure, souvent fugitif, et d'en observer les rapports multiples et les gradations. De plus, cet instant a été *choisi* soigneusement parmi tous les autres: il est *un spécimen de choix*; ce qui implique de la part du peintre un genre d'interprétation à laquelle la plasticité mobile du corps vivant ne pourra jamais prétendre. Allons même plus loin. Le peintre n'immobilise pas seulement un état fugitif du monde extérieur; il cherche à exprimer, par des moyens subtils qui lui sont propres, l'état précédent et celui qui va suivre, ou qui pourrait vraisemblablement suivre. Sa peinture contient, par conséquent, le mouvement en puissance; non plus exprimé dans l'espace ou le temps, mais dans la

* Notre mise en scène courante a opté pour la peinture : peut-être est-ce inutile de le dire?

forme et les couleurs. Et c'est pourquoi celles-ci doivent être fictives.

Nous commençons à nous douter du rôle que joue la peinture dans l'art dramatique. Ce rôle est indirect; mais, pour être indirect il n'en est pas moins d'une certaine importance. *L'œuvre du peintre détermine les restrictions que la mobilité nous impose, et nous y rend sensibles.* Nous nous voyons forcés de renoncer à la perfection, à l'achèvement, que seule l'immobilité confère; et, si, pour nous illusionner sur ce point, nous immobilisons un instant du jeu des acteurs, nous sacrifions le mouvement, sans, pour ce sacrifice, obtenir la moindre compensation; c'est pourquoi un « tableau vivant » répugne toujours à l'artiste, car il donne l'image figée du mouvement, mais sans son contexte.

Et la sculpture? Elle a ceci de commun avec la peinture qu'elle fixe et immobilise un instant *choisi* du mouvement et possède, peut-être à un degré supérieur, le pouvoir d'exprimer le contexte de ce mouvement. De même que la peinture, elle représente un spécimen de choix et en a les qualités de perfection, d'achèvement. Mais la diversité infinie de la lumière, des ombres et des couleurs *fictives*, lui est refusée. En compensation elle a la plasticité qui appelle la lumière effective. Voilà, certes, une large compensation ! Du point de vue où nous sommes ici, la sculpture est celui des arts qui paraît nous importer le plus, puisque son objet est le corps humain.* La seule chose qui lui manque, c'est la vie, donc le mouvement, qu'elle doit sacrifier à sa perfection; mais là est son seul sacrifice. Il va de soi qu'une statue peinte, comme l'étaient celles des Grecs, ne touche en rien à la peinture; elle

* Tout autre objet de sculpture ressort de l'architecture, dont il est alors l'un des ornements. L'animalier n'est qu'un dérivé du sculpteur, sans rivalité possible, bien que son art soit remarquable.

n'est que coloriée, mais non pas peinte. La sculpture n'a pas de contact avec la peinture. — L'architecture est plastique; ainsi que la sculpture elle appelle la lumière effective et peut être coloriée. Elle est donc, en ce sens, du même ordre que la sculpture. La fresque, expression suprême de la peinture, et probablement la seule qu'elle devrait se permettre, ne saurait nous illusionner; en offrant à la peinture des surfaces planes, l'architecte n'entre pas pour cela en contact organique avec elle; les lignes, les reliefs d'une construction, encadrent les fictions peintes, et ne les feront valoir qu'à la condition de s'en différencier absolument. Nous savons que les trompe-l'œil où la peinture s'efforce de continuer, d'amplifier les lignes et la perspective architecturales, sont d'un goût déplorable; telle une musique jouée devant un tableau pour s'y identifier, ou telle autre juxtaposition naïve d'éléments d'art étrangers l'un à l'autre. L'architecture est l'art de grouper les masses dans le sens de leur pesanteur; la pesanteur est son principe esthétique; exprimer la pesanteur en une ordonnance harmonieuse mesurée à l'échelle du corps humain vivant, et destinée à la mobilité de ce corps, tel est l'objet suprême de l'architecture. — L'architecture gothique exprime bien la pesanteur de la pierre, mais par sa négation; il entre là un effort *moral*. que nous apercevons partout où cette négation n'a rien de moral à exprimer et devient superflue. Que dirions-nous d'une salle de bal ou de spectacle en style gothique ? De plus, un édifice gothique qui serait construit en carton ou en bois, serait une monstruosité, puisque la victoire sur la pesanteur, — seule justification d'un style après tout dévoyé, — ne serait plus exprimée par la matière de la construction. Il est même pénible d'y songer.* Cet art de la pesanteur, en contact

* Les construction en fer ne sont qu'indirectement sous la loi de la pesanteur, et ne ressortent, par conséquent, qu'indirectement de l'esthétique spéciale à l'architecture.

étroitement organique avec le corps humain, n'existant même que par lui, se développe dans l'espace; sans la présence du corps il reste muet. Art de l'espace, par excellence, il est conçu pour la mobilité de l'être vivant. Or, nous avons vu que le mouvement est le principe conciliant qui unit formellement l'espace au temps. L'architecture est donc un art qui contient, en puissance, le temps et l'espace.

Nous avons marqué le caractère de fixité, d'achèvement définitif de chacun de nos arts; puis nous les avons classés en arts dans le temps et arts dans l'espace. Le mouvement s'est trouvé le seul terme conciliant entre les deux catégories, puisqu'il unit l'espace et le temps dans une même expression. Le corps humain, vivant et mobile, représente, donc, sur la scène, l'élément conciliant et doit, en cette qualité, obtenir le premier rang. Sa plasticité le rapproche de la sculpture et de l'architecture, mais l'éloigne définitivement de la peinture. De plus, nous avons vu que la plasticité appelle la vie même de la lumière, alors que la peinture n'en est que la représentation fictive. Tout cela étant déterminé, résumons encore les données précédentes, plus spécialement relatives à ce que nous appelons les beaux-arts, arts de l'espace. Tous trois, — peinture, sculpture, architecture, — sont immobiles; ils échappent au temps. La peinture n'étant pas plastique échappe de plus à l'espace, et, par lui, à la lumière effective. Ses grands sacrifices sont compensés par le pouvoir d'évoquer l'espace en une fiction de choix; et sa technique l'autorise à un nombre presque illimité d'objets, qu'elle a le moyen de fixer en suggérant le contexte de l'instant choisi. Sa participation à l'idée de durée est, en quelque sorte, symbolique. — La sculpture est plastique, elle vit dans l'espace et participe ainsi à la lumière vivante. Comme la peinture, elle sait évoquer le contexte des mouvements de son choix qu'elle immobilise; et, cela non plus

en un symbole fictif, mais en une réalité matérielle. L'architecture est l'art de créer des espaces déterminés et circonscrits, destinés à la présence et aux évolutions du corps vivant. Elle exprime ce fait tant en hauteur qu'en profondeur, et par une superposition d'éléments solides dont le poids assure la solidité. C'est un art réaliste; l'emploi de la fiction y est un luxe. L'architecture contient l'espace par définition et le temps dans son application. C'est donc le plus favorisé des beaux-arts.

Nous venons d'analyser les trois éléments réunis dans l'une des mains de l'acteur: les trois arts immobiles, les arts de l'espace. Cherchons à nous éclairer de même pour les arts du temps, — le texte et la musique, — que l'acteur attire de son autre main et veut irrésistiblement leur associer.

Il faut rappeler ici qu'en examinant le texte et la musique du point de vue de la mise en scène nous n'abordons pas, pour le moment du moins, les questions de composition dramatique, littéraire ou musicale en soi.

En quittant l'espace, avec ou sans durée latente, nous voici proprement dans le temps. Le caractère idéal et arbitraire de la notion de temps est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. Remarquons seulement que cette idéalité du temps s'affirme tout particulièrement dans l'art. De même qu'un long rêve a pu tenir dans cinq minutes, et, par conséquent, contenir une durée disproportionnée à celle du temps normal, de même les arts du temps n'utilisent le temps normal que comme un contenant, pour y placer leur durée spéciale. Pendant le rêve, nous avons cru à sa durée; pendant le texte ou la musique d'un drame, nous croyons à leur durée spéciale, et n'avons pas l'idée de consulter à cet égard notre montre; nous sentons qu'elle mentirait ! Les arts du temps disposent librement du temps et le dominent. Il n'en est pas ainsi de

l'espace, pour les autres arts; c'est notre corps, par ses dimensions et possibilités, ce sont nos yeux aux facultés limitées, qui le déterminent. Une peinture qui nous obligerait à prendre le train pour en voir toute la succession dans l'espace, n'est guère imaginable. La sculpture, quelque gigantesque soit-elle, conserve, après tout, nos proportions relatives, et notre œil les transpose automatiquement. Pourtant, ces dimensions sont également dépendantes de nos facultés visuelles.* L'architecture qui dépasse en dimensions l'échelle applicable à notre présence, s'éloigne toujours, plus ou moins, de sa fonction artistique, jusqu'à l'abandonner complètement. Malheureusement de tels exemples abondent, et il importerait que nous en fussions sérieusement conscients. En architecture, les civilisations qui ont admis le colossal ne sont jamais celles des peuples vraiment artistes, des peuples dont l'art est *vivant.*

Pourquoi donc le temps n'a-t-il pas une norme qui soit commune à celle de notre vie de veille et à celle de nos arts dans la durée? C'est précisément à cause de son idéalité. Le temps, c'est nous. Les arts qui s'adressent à nos yeux sont également nous, dans ce sens, mais ils le sont dans l'espace; et l'espace n'a pas d'idéalité; notre vue est trop bornée pour cela. Or, s'il est évident que notre ouïe a aussi ses limites pour la durée d'une œuvre d'art *mesurée par le temps normal,* elle est néanmoins susceptible d'adopter, occasionnellement, un temps fictif, disproportionné, en plus ou en moins, à ce temps normal. Notre sens auditif, quand il est frappé par les ondes sonores, nous les transmet *directement,* sans aucune opération intermédiaire. Là où les autres arts *signifient,* c'est-à-dire font usage de signes visuels pour parvenir à notre sensibilité, la musique, elle, elle *est*; les signes dont elle se sert, s'identifient

* En sculpture le terme *plus grand que nature* ne concerne pas la qualité artistique de l'œuvre.

avec son action directe. Elle est la voix même de notre âme: son idéalité dans le temps est donc parfaitement fondée et légitime. — Quelles pourront être ses relations avec l'espace, car c'est bien de cela qu'il s'agit pour la mise en scène? La mobilité exprime l'espace en une succession, donc en durée, nous l'avons vu. Les arts du temps trouvent ainsi dans la mobilité l'intermédiaire indispensable à leur présence invisible sur la scène. Et, puisqu'il y a réciprocité, les arts de l'espace se trouveront à même, grâce aux arts du temps, de se manifester en une durée qui leur serait restée étrangère sans eux. Ils participeront ainsi, implicitement, à l'idéalité du temps!

Avant d'examiner comment la mobilité peut prendre sa place dans une œuvre d'art, — et la question est de première importance, — il nous reste encore à considérer, après l'art des sons et du rythme, l'art de la parole, du texte récité.* Le timbre de la parole, sans musique, peut suggérer, dans certains cas, quelque analogie avec le son musical, mais, dans l'art, il n'a rien de commun avec lui, et, par-dessus tout, il s'en différencie définitivement du fait qu'il n'est qu'un *intermédiaire* entre la signification des mots et leur intelligence dans notre entendement; alors que les sons frappent *directement* notre sensibilité même, et que l'opération de notre raisonnement, si tant est qu'elle devienne nécessaire, ne s'effectue qu'en second lieu. Des mots dont nous ignorons le sens sont des bruits, plus ou moins agréables, et non pas des sons. Lorsque nous commençons à comprendre une langue étrangère, ces bruits prennent une signification: leur vibration agit progressivement sur notre entendement, et cela si bien, que nous

* Récité, et non pas lu. Toute lecture ressort de la littérature comme telle. Un acteur qui lit, ou chante en lisant son rôle sur la scène n'est qu'un lecteur ou un chanteur qui se déplace sans motif.

arrivons à les percevoir tout différemment. Ils sont les porteurs *indirects* de la pensée; et les sons porteurs *directs* de nos sentiments. Au moyen de la parole, l'idéalité du temps ne s'exprime que d'une façon rudimentaire, très limitée, et complètement dépendante de nos facultés cérébrales d'assimilation. Une phrase prononcée trop rapidement n'est pas acceptée par notre entendement; de même que, si elle dure trop longtemps, son rôle d'intermédiaire s'en trouve infirmé. La différence esthétique entre la parole et le son musical serait totale si ces deux facteurs n'avaient pas le temps en commun. Et, même en ce qui concerne le temps, comment pourrions-nous mesurer avec précision et sécurité les durées diverses de la parole? Possédons-nous pour cela un signe graphique transposable dans le temps de la récitation? L'auteur aurait beau marquer en marge ses intentions à cet égard, — intentions qui, par les signes écrits, ne s'adressent déjà qu'à notre entendement, — suffiront-elles à nous assurer la précision indispensable à l'œuvre d'art? Jamais. Et c'est là que tout vestige d'idéalité dans la durée de la parole nous apparaît illusoire.

Concluons en affirmant que la parole s'écoule bien dans le temps, mais qu'elle est incapable de créer dans le temps normal un temps nouveau qui lui appartienne en propre. Ce n'est donc qu'en apparence qu'elle touche à l'art par la durée; en réalité, elle n'y touche que par la signification des mots et l'ordonnance nécessaire à leur juste compréhension; abstraction faite ici de la beauté qui en peut résulter. C'est par l'ordonnance intelligible de la parole que le texte devient œuvre d'art; son rôle auprès de la mobilité du corps n'a pas autorité de loi; il est indirect: transmis à la sensibilité de l'acteur par des mots, le texte abandonne à l'acteur le soin de décider en dernier ressort ce qu'il convient de faire pour l'extérioriser dans l'espace.

Ces notions qui peuvent paraître obscures ou paradoxales, sont d'une importance capitale pour la juste appréciation des valeurs en matière de mise en scène. Et je dois rappeler encore une fois que c'est à ce seul point de vue que cette démonstration est placée.

Revenons à la musique. Les sons n'ont pas de signification qui puisse les ordonner; leur groupement est une opération spontanée de la sensibilité même du musicien. Leur notation abstraite sur les feuillets de la partition ne nous transmet pas la signification des sons, mais simplement leur ordonnance, mathématiquement fixée dans leur durée et leur intensité; et cette durée dépend de la sensibilité affective du musicien-compositeur, sans passer premièrement par son entendement. C'est donc la sensibilité du musicien, le degré d'affectibilité de ses sentiments propres, qui crée la durée musicale. Nos sentiments, nous le savons, sont indépendants du temps normal: ainsi le musicien crée un temps fictif, *contenu* sans doute dans le temps normal, mais, esthétiquement, indépendant de lui; et il a le pouvoir presque miraculeux de fixer définitivement cette création, ce temps fictif. De sorte que, pendant la durée de sa musique, le musicien nous oblige à mesurer et ressentir le temps selon la durée de ses propres sentiments: il nous place dans un temps véritable, puisque durée, et pourtant fictif. La réalité esthétique de la musique est, par là, supérieure à celle de tous les arts; elle seule est une création immédiate de notre âme.

On m'alléguera que son exécution constitue bien un intermédiaire entre elle est nous. — Non pas. L'exécution correcte d'une partition est à la musique ce qu'est à une fresque, par exemple, l'emplacement et l'éclairage appropriés. La musique *représente le temps*, sans autre intermédiaire qu'elle-même; c'est

là son existence formelle, pour l'art dramatique en particulier. La musique *est* l'expression immédiate de nos sentiments; c'est là sa vie cachée.

L'aphorisme dangereux de l'art dramatique résultant de la réunion de tous les arts, nous a obligés d'analyser la nature particulière à chacun d'eux, de ce point de vue et de ce point de vue seulement. Nous pouvons entrevoir, maintenant, le travail qui nous reste à faire. — Pour s'unir et, par conséquent, se subordonner les uns aux autres, quels sacrifices nos arts doivent-ils consentir, et quelles compensations nous offriront-ils dans ce nouveau mode d'existence?

La durée vivante.

« Quand la musique atteint sa plus noble puissance, elle devient forme dans l'espace. »

Voici plus d'un siècle que Schiller a lancé dans le monde ce cri prophétique; et l'on peut se demander lequel de ses contemporains aura su le comprendre. Lui-même, a-t-il bien saisi la portée de son affirmation, et n'est-elle pas un éclair de l'intuition, plus encore que la décision d'un esprit réfléchi? Il est probable que c'est l'étude de l'Art antique qui l'aura poussé à cette extrémité de visionnaire. Peut-être aura-t-il commencé par *voir* un rhapsode dans le feu large ou rapide de l'improvisation mimée; ou bien se sera-t-il représenté vivement quelque acte religieux ou dramatique de l'ancienne Grèce? Comment aurait-il trouvé une semblable conséquence dans la vie mesquine et conventionnelle de son temps et de son pays d'alors?

Schiller dit bien, — et seulement, — « forme dans l'espace ». Il ne précise pas; sa vision revêt le caractère incomplet et énigmatique commun à toute prophétie. Qui sait? Peut-être la contemplation d'une gravure du Parthénon l'a-t-elle inspiré; son regard allait de colonne en colonne, comme en une succession d'accords muets; la frise, le fronton ont témoigné à ses yeux d'une ordonnance définitive, d'une harmonie désormais fixée. En descendant au sol il aura ressenti le poids de la construction reposer directement, sans soubassements intermédiaires, sur les dalles du temple, par les bases frustes et

sincères des colonnes... Une voix lui a-t-elle, alors, murmuré: « ce temple est vide »?

Mais voici une théorie d'officiants qui gravit les degrés de l'Acropole; elle s'approche des colonnes... et du poète; les pieds nus prennent possession des degrés; les corps, devinés dans le pli des tuniques, se mesurent au contact des plis cannelés des colonnes... ! Schiller aurait-il compris? — Il s'est ensuite transporté, sans doute, sur les gradins du théâtre; il aura cherché à se représenter les évolutions du chœur. Là, c'est l'espace libre et nu autour de l'autel. Plus de colonnes bienveillantes; plus de jalons révélateurs... — Comment savoir, alors? Comment mesurer et goûter les proportions changeantes, et qui semblent nous échapper, à peine entrevues? Hors du temple, serions-nous livrés à l'arbitraire, sans contrôle possible?

C'est, j'en ai la conviction, l'ardent désir de saisir l'insaisissable relation des sons et des formes, la divine et fugitive étincelle allumée par leur contact, l'inimaginable volupté que procure leur identité constatée, qui a contraint le grand visionnaire à cette affirmation, que rien autour de lui ne venait justifier. Il nous a légué son désir et son appel: nous avons le bonheur infini de pouvoir maintenant lui répondre.

Non, ce ne sont pas les proportions et les lignes du temple qui ordonnent le développement des théories solennelles ou joyeuses; les degrés de l'Acropole ne dictent pas aux pieds nus leur démarche; au théâtre, dans le libre espace autour de l'autel, le chœur n'évolue pas sur un rythme arbitraire. Un principe d'ordre et de mesure se trouve là, tout présent, toujours présent et tout puissant; l'espace même lui doit soumission. C'est lui qui a édifié le temple, mesuré les colonnes et les degrés. Invisible il parle à l'espace visible; il en anime les formes, en magnifie la ligne. Son interprète est le corps

humain, le corps vivant, mobile; de ce corps il a puisé la vie. Ce principe est *vivant*; c'est par la vie qu'il ordonne; son langage est compris par le corps, qui le transmet ensuite, vibrant, à tout ce qui l'entoure.

« Quand la musique atteint sa plus noble puissance elle devient forme dans l'espace. »

La matière inanimée, le sol, les pierres, n'entendent pas les sons; mais le corps les entend !

Mieux l'on sait obéir, mieux l'on sait commander. La subordination réciproque restera toujours la seule garantie sérieuse dans une collaboration. Se subordonner implique un travail d'analyse: qu'ai-je à recevoir, et que dois-je donner en retour? Toutes les erreurs sociales et esthétiques viennent de ce que l'on a négligé, plus ou moins volontairement, ce travail préliminaire. Le dévouement déplacé ne consent pas à recevoir. L'égoïste veut conserver pour lui seul sa richesse; son mobile est souvent noble: c'est pour offrir plus tard davantage qu'il accumule son trésor. Pourtant la direction de son geste reste la même, et son offrande à la coopération ne se produit jamais. — Si la musique veut ordonner la mobilité du corps, elle doit s'informer, premièrement, de ce que le corps attend d'elle. Ensuite elle s'interrogera sur ce point, et cherchera à développer en elle-même la faculté qu'on lui demande, et qui dépendra strictement de ce qu'on lui offrira en retour. La musique ne peut rien donner de vivant au corps si elle n'en reçoit premièrement la vie. Cela est évident. Le corps abandonne donc sa vie propre à la musique, pour la recevoir à nouveau de sa main, mais ordonnée et transfigurée.

La durée des sons musicaux s'extériorise, dans l'espace, en proportions visuelles. Si la musique n'avait qu'un son et qu'une durée pour ce son, elle resterait captive du temps. Ce

sont les groupements de sons qui tendent à la rapprocher de l'espace. Les durées variables de ces groupements se combinent entre elles à l'infini, et produisent ainsi le phénomène du rythme, lequel non seulement touche à l'espace, mais peut s'unir indissolublement à lui par le mouvement. Et le corps est porteur du mouvement.

Sous l'empire des nécessités matérielles, le corps agit. Mais les émotions de l'âme se répercutent également dans l'espace par le geste. Pourtant les gestes n'expriment pas directement la vie de notre âme. Leur intensité variable et leur durée ne sont qu'en relations très indirectes avec les fluctuations de cette vie intérieure et cachée. Nous pouvons souffrir pendant des heures, et ne l'avoir *indiqué*, du geste, qu'une seconde. Le geste, dans notre vie quotidienne, est un signe, un indice; rien de plus. Les acteurs le savent et règlent leur jeu sur la contradiction de ces durées: celle de la vie de notre âme et celle, qui lui est différente, des révélations qu'en fait notre corps. Dans le temps nous vivons par conséquent différemment que dans l'espace; et cette opposition infirme forcément toutes les manifestations de notre existence intégrale; et nous resterions, peut-être, à cet égard, des énigmes vivantes, si nous ne possédions pas dans la musique, le souverain correctif et ordonnateur, issu directement de notre vie affective, et l'exprimant sans autre contrôle que celui de nos sentiments.

La musique correspond aux durées de notre vie intérieure; elle partage donc avec elle l'incompatibilité avec les durées de nos gestes quotidiens; et, si je viens de la nommer le correctif et l'ordonnateur, c'est en anticipant; car par là, justement, nous touchons au problème de la durée vivante.

Déclarons tout de suite, que, sous peine de se renier elle-même, la musique doit conserver les proportions dans le

temps qui sont la forme caractéristique de son existence. En cela, le vérisme dans l'art dramatique, aussi bien que dans la pantomime, est la négation grossière de la vie musicale. — Le corps, s'il modifiait les proportions et la durée de ses gestes, supprimerait-il son existence? Evidemment non. Par exemple, la gymnastique, dans le but de fortifier notre organisme, lui impose des gestes dont la proportion ne se retrouve pas dans notre vie quotidienne et naturelle; la vie de notre corps n'en est pas, pour cela, supprimée. Dans ce simple exercice technique, nous l'exprimons d'une façon particulière; voilà tout. Par contre, l'exercice technique, en musique, n'est déjà plus de la musique, et ces proportions ne nous concernent pas. La différence peut sembler subtile; elle n'est pourtant qu'évidente, puisque c'est de *vie* que nous traitons ici. — Notre corps porte le mouvement en puissance, — n'importe quel mouvement; et le mouvement est le signe de la vie. Par contre la musique renferme bien la durée en puissance, mais non pas n'importe quelle durée. Elle est l'expression de notre âme. Il n'y a pas parallélisme entre l'action normale du corps et l'existence effective de la musique. S'il existait, le problème serait résolu d'avance; la réunion de la musique s'opérerait automatiquement. Tel n'est pas le cas; et la solution est encore à trouver.

D'après ce qui précède, ce sont les manifestations du corps qui possèdent le plus d'indépendance; ce seront donc elles qui auront à s'offrir, avec souplesse et docilité, aux proportions, plus dépendantes, de la musique. Et l'on peut en conclure, — chose étrange, — que notre corps, pour se mettre au service de l'expression de notre vie intérieure, pour l'exprimer au lieu d'en donner simplement les indices, est dans l'obligation de modifier très sensiblement sa vie normale. Or, en se soumettant de la sorte, ne perdra-t-il pas toute la valeur de cette vie,

— de sa vie normale? Une modification si profonde est-elle désirable, et le résultat sera-t-il proportionné à la grandeur du sacrifice?

La réponse à ces questions se trouve dans le principe même de l'art. Taine l'arrête magistralement, et sans doute définitivement, en ces termes: « *L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel et saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie systématiquement les rapports.* » Le propre de l'art est donc dans une modification des valeurs naturelles. Un peintre qui copie la nature, la transpose, seulement, par le procédé des couleurs, sur une surface plane. Le sculpteur, s'il copie son modèle, se borne, comme le peintre, à l'immobiliser, sans raison valable; il transpose comme lui, et appauvrit d'autant la nature. L'architecte semble mieux partagé; il n'a rien à copier; son œuvre est déjà par elle-même une modification des formes naturelles; mais s'il perd de vue les proportions du corps humain et les mouvements divers de la vie, ses modifications sont arbitraires et restent sans objet. Les arts du temps partagent le sort de l'architecture; ce sont eux qui s'en rapprochent même le plus, par leur parenté commune avec l'être vivant. On pourrait presque nommer du même souffle la poésie, la musique et l'architecture. Le poète modifie la forme et les durées de notre pensée quotidienne; et le musicien, nous l'avons vu, modifie les durées de notre vie normale. La musique serait, en ce sens, un comble d'arbitraire, si notre vie affective ne la guidait pas en la justifiant d'une façon constante.

Le corps humain, s'il accepte volontairement les modifications que lui impose la musique, prend, dans l'art, le rang d'un moyen d'expression ; il abandonne sa vie accidentelle et

facultative, pour exprimer, sous les ordres de la musique, quelque caractère essentiel, quelque idée importante, plus clairement et plus complètement qu'il ne le ferait dans la vie normale.

Schopenhauer, le philosophe-artiste, nous assure que « *la musique n'exprime jamais le phénomène, mais seulement l'essence intime du phénomène* ». Sa conviction, dans sa forme ramassée, est pareille à celle de Taine; car il est bien évident que l'essence du phénomène revêt une autre forme que le phénomène.

La *durée vivante* sera donc l'art d'exprimer, simultanément dans le temps et dans l'espace, une idée essentielle. Elle y parvient en rendant la succession des formes vivantes du corps humain, et la succession des durées musicales, *solidaires* les unes des autres.

L'espace vivant.

Jusqu'ici nous nous sommes plus particulièrement attachés à la musique et au corps vivant. L'idée d'espace ne nous a été donnée que par les mouvements du corps, proportionnés aux durées musicales. Ces mouvements vont maintenant se développer dans l'espace qui les entoure, dans l'atmosphère qui les enveloppe, et chercher en eux des alliés.

Le corps est l'interprète de la musique auprès des formes inanimées et sourdes. Nous pouvons donc abandonner momentanément la musique; le corps l'a absorbée et saura nous guider et la représenter dans l'espace.

Le corps couché, assis, ou debout sur un point du sol, s'exprime, dans l'espace qu'il occupe et qu'il mesure, par les mouvements des bras, combinés à ceux, plus limités, du torse et de la tête. Les jambes conservent bien, sans changer la place où repose le corps, un semblant de mobilité; mais leur activité normale est pourtant de parcourir l'espace. Nous pouvons donc, dès l'abord, distinguer deux ordres de plans: les plans destinés à la marche, plus ou moins rapide et plus ou moins interrompue, et les plans consacrés à la mise en valenr du corps en son ensemble, à l'exclusion de la marche. Ces deux ordres, il va de soi, se pénètrent; ce sont les mouvements du corps qui leur confèrent telle ou telle destination. Sur le sol, les plans inclinés, et surtout les escaliers, peuvent être considérés comme participant aux deux ordres de plans. L'obstacle

qu'ils font à la libre marche, et l'expression qu'ils suscitent dans l'organisme, dérivent de la verticale.

Nous aurons donc à compter avec deux lignes principales: l'horizontale, tout d'abord, car le corps repose avant tout sur un plan pour exprimer sa pesanteur; ensuite la verticale, qui correspond à la station du corps et l'accompagne. La structure du sol, dérivée de l'horizontale, ne perdra jamais de vue la pesanteur, et cherchera à l'exprimer le plus simplement et le plus clairement possible. Je m'explique:

Les divers meubles que nous fabriquons pour le confort de notre vie quotidienne et le repos de notre corps, sont combinés pour atténuer le contact que nous prenons avec la matière. Nous avons des ressorts, des capitonnages, des lignes courbes qui épousent nos formes; nous arrondissons les angles, amollissons les surfaces rigides par des étoffes qui étouffent les bruits et assourdissent les contacts. Nous poussons si loin cette atténuation du plan simple que l'expression de nos mouvements en est elle-même profondément diminuée. Pour s'en convaincre, il suffit de se dévêtir complètement dans une chambre bien meublée: notre corps, sans voile, sans l'intermédiaire du vêtement, devient subitement étranger à ce qui l'entoure; il devient indécent au sens étymologique du mot, c'est-à-dire déplacé, et son expression côtoie l'obscénité de très près. — Mais, dira-t-on, une dame, mise à son avantage et qui s'installe avec élégance dans un fauteuil, est d'une expression délicieuse. Sans doute; mais qu'elle se dévête et s'assoie de la même façon sur le même siège...? — Une salle de bain où se trouvent des tentures, des divans, des coussins, évoque des idées contraires à la véritable expression du corps; tandis que si la même salle n'offre que des surfaces planes et rigides, le corps nu y semble, par avance et implicitement, présent et mis en valeur esthétique. Des pieds nus gravissant un escalier re-

couvert d'un tapis seront des pieds déchaussés, et l'on en cherchera la raison. Sur un escalier sans tapis ils seront simplement nus et pleins d'expression. Il est évident que les pieds des musulmans sur les tapis de leurs mosquées sont déchaussés et non pas nus; ils expriment une intention religieuse et non pas esthétique. Sortez de la mosquée et regardez les pieds nus de la femme qui descend les degrés d'une fontaine: ses pieds seront bienheureusement nus...

Toute altération de la pesanteur, quelque but qu'elle poursuive, infirmera l'expression corporelle. Le premier principe, peut-être même le seul dont tous les autres dérivent ensuite automatiquement, sera donc, pour l'art vivant, que les formes qui ne sont pas celles du corps cherchent à se mettre *en opposition* avec ces dernières et ne les épousent jamais. S'il se présentait néanmoins des cas où la souplesse d'une ligne fût désirable pour atténuer momentanément l'expression d'un mouvement ou d'une attitude, le seul fait de cette affirmation exceptionnelle en ferait un objet d'expression. Mais, si cela se prolonge, la présence effective du corps en sera toujours plus infirmée, jusqu'à sa complète suppression: le corps sera présent, mais sans effet corporel; ses mouvements deviendront superflus, et partant ridicules, ou bien se réduiront à des indices; nous retomberons alors dans la vie quotidienne et dans le théâtre de mœurs. De même, en architecture, avons-nous vu que la pesanteur est la condition sine qua non de l'expression corporelle. La pesanteur, et non pas la lourdeur ! La pesanteur est un principe; c'est par elle que la matière s'affirme; et les mille degrés de cette affirmation constituent son expression. Le volume, à lui seul, peut s'échapper dans les airs, tel un ballon; sa consistance est illusoire; il est une portion d'espace momentanément enfermée, rien de plus. C'est la poupée de baudruche, et, en ceci, la danseuse à l'italienne semble un ballon

captif, que l'on ramène toujours de nouveau, et en mesure, à son point d'attache. Pour recevoir du corps vivant sa part de vie, l'espace doit faire opposition à ce corps; en épousant nos formes il augmente encore sa propre inertie. D'autre part, c'est l'opposition du corps qui anime les formes de l'espace. L'espace *vivant*, c'est la victoire des formes corporelles sur les formes inanimées. La réciprocité est parfaite.

Cet effort nous devient sensible de deux façons: soit par l'opposition des lignes quand nous regardons un corps en contact avec les formes rigides de l'espace; ou bien lorsque notre corps lui-même éprouve les résistances que ces formes lui opposent. La première n'est qu'un résultat; l'autre, une expérience personnelle, et, par là, décisive. — Prenons un exemple, et supposons un pilier vertical, carré, aux angles droits nettement accusés. Ce pilier repose, sans soubassement, sur des dalles horizontales. Il donne l'impression de stabilité et de résistance. Un corps s'en approche. Du contraste entre son mouvement et l'immobilité tranquille du pilier naît déjà une sensation de vie expressive, que le corps sans pilier et le pilier sans ce corps qui avance n'auraient pas atteinte. De plus, les lignes sinueuses et arrondies du corps diffèrent essentiellement des surfaces planes et des angles du pilier, et ce contraste est par lui-même expressif. Mais, le corps vient à toucher le pilier; l'opposition s'accentue davantage. Enfin le corps s'appuie contre le pilier dont l'immobilité lui offre un point d'appui solide: le pilier résiste; *il agit* ! L'opposition a créé la vie de la forme inanimée: l'espace est devenu vivant ! — Supposons maintenant que le pilier ne soit rigide qu'en apparence, et que sa matière, au moindre contact étranger, puisse épouser la forme du corps qui le touche. Le corps vivant s'incrusterait donc dans la matière molle du pilier, il y ensevelirait sa vie; du même coup il tuerait le pilier. *(Des divans*

profonds comme des tombeaux. Baudelaire.) Cela est trop évident pour devoir être autrement démontré. La même expérience pourrait être faite avec le sol; par exemple, un sol élastique, qui laisserait le pied s'enfoncer à chaque pas, mais qui se relèverait aussitôt après pour reprendre sa surface uniforme; ce sol bougerait donc; sa mobilité serait-elle vivante? Regardons la surface rétablie derrière les pas du corps vivant: elle attend, pour céder encore; n'opposant rien, elle est morte; il n'y a même rien de plus mort. Et les pieds qui la foulent ne rencontrant pas de résistance, le jeu des muscles est amorti, au sens propre du mot. On pourrait même en arriver à ne pas ressentir la marche volontaire du corps, mais à croire à la mise en jeu d'un mécanisme qui soulève alternativement l'un et l'autre pied, et les force d'avancer. Le sol et le corps deviendraient ainsi mécaniques, ce qui est la négation suprême de la vie, et le commencement du ridicule (voir Bergson). — Et maintenant si ce sol négatif, qui cède ou attend de céder, se transforme en dalles rigides qui attendent, au contraire, le pied pour lui résister, pour le relancer à chaque pas de nouveau, et le préparer à une nouvelle résistance; ce sol entraîne, par sa rigidité, tout l'organisme dans la volonté de marche. C'est en s'opposant à la Vie que le sol peut la recevoir du corps, tel le pilier.

Le principe de la pesanteur et celui de la rigidité sont donc les conditions premières à l'existence d'un espace *vivant.* D'elles semblerait résulter encore un choix de lignes. Le corps possède une structure définitive et nous ne pouvons le modifier dans l'espace qu'au moyen du mouvement: les mouvements sont l'interprétation du corps dans la durée. Toujours en opposition avec le corps, le choix des lignes de l'espace est à notre disposition; c'est la compensation à leur immobilité ainsi que nous l'avons vu dans les beaux-arts. Il nous semblerait

donc qu'en tenant compte des expressions de poids et de rigidité nous ayons le champ libre et puissions, comme les autres artistes, choisir et pousser fort loin la subtilité de nos intentions et de nos inventions. Et nous oublions, là, que nous ne sommes plus seuls devant un bloc de glaise ou un pan de muraille à décorer, tel le peintre et le sculpteur: nous sommes avec un corps vivant; c'est à lui seul que nous avons affaire dans l'espace; c'est à lui seul que nous donnons des ordres; c'est par lui seul et au travers de lui seul que nous pouvons nous adresser aux formes inanimées. Sans le consentement du corps, toutes nos recherches seraient vaines et mort-nées. Dans la hiérarchie de l'art vivant, la place de notre imagination créatrice est entre le temps et le corps vivant et mobile; c'est-à-dire, entre la musique que nous composons et le corps qui doit s'en pénétrer et l'incarner. Nous sommes donc, en ce sens, avant le corps; au delà, c'est lui qui a la parole; nous devenons son interprète seulement, et ne pouvons rien créer de notre propre chef. Notre soumission confiante et consciente à la musique, — expression de notre vie intérieure, — nous a conféré la puissance de dominer impérieusement le corps vivant. A son tour, le corps, de par sa complète soumission à notre appel, conquiert le droit d'ordonner l'espace qui l'entoure et le touche: *directement*, nous en sommes incapables.

Ce phénomène hiérarchique est des plus intéressants; et, c'est pour ne l'avoir pas constaté et n'avoir pas obéi à ses lois, que notre art scénique et dramatique s'est si complètement fourvoyé.

Le lecteur bienveillant qui m'aura suivi jusqu'ici, s'aperçoit sans doute que je laisse prendre, peu à peu, à la musique le pas sur le texte parlé, et, peut-être, il s'en étonne, ou s'en formalise. Pour la clarté de l'exposé je dois cependant conti-

nuer encore cette violence apparente, et me réserver d'en expliquer bientôt les motifs. Ne considérons donc, pour le moment, que la musique, et établissons une fois de plus la hiérarchie suivante: La musique impose aux mouvements du corps ses durées successives; ce corps les transmet alors aux proportions de l'espace; et les formes inanimées, en opposant au corps leur rigidité, affirment leur existence personnelle, — que, sans cette résistance, elles n'auraient pu manifester aussi clairement, — et ferment ainsi le cycle; car il n'est rien au delà. Dans cette hiérarchie nous possédons le texte musical seul; au delà duquel tout le reste suit automatiquement par le moyen du corps vivant.

L'espace *vivant* sera donc, pour nos yeux, et grâce à l'intermédiaire du corps, la plaque de résonance de la musique. On pourrait même avancer le paradoxe que les formes inanimées de l'espace, pour devenir vivantes, ont à obéir aux lois d'une acoustique visuelle.

La couleur vivante.

Ce chapitre devrait être nommé: la lumière vivante; mais il y aurait tautologie. La lumière est à l'espace ce que les sons sont au temps: l'expression parfaite de la vie. Aussi n'avons-nous pas parlé de musique vivante, mais seulement d'une durée musicale qui comporte l'espace. La couleur, par contre, est un dérivé de la lumière; elle en est dépendante, et, du point de vue scénique, dépendante de deux façons distinctes: ou bien la lumière s'empare d'elle pour la répandre, plus ou moins mobile, dans l'espace; dans ce cas la couleur participe au mode d'existence de la lumière; ou bien la lumière se borne à éclairer une surface colorée; la couleur reste alors attachée à l'objet et ne reçoit la vie que par cet objet et par les variations de la lumière qui le rendent visible. L'une est ambiante, pénètre l'atmosphère et, comme la lumière, prend sa part du mouvement; elle est donc en relations intimes et directes avec le corps L'autre ne peut agir que par opposition et reflets; et, si elle se meut, ce n'est pas elle qui bouge mais bien l'objet qui la porte; sa vie n'est pourtant pas fictive comme en peinture, mais elle est tout à fait dépendante. Une tenture rouge, brusquement écartée, est entraînée dans le mouvement du geste; mais ce n'est pas la couleur rouge qui participe au mouvement, c'est la tenture, que la couleur ne saurait quitter; et la même quantité de la même couleur étendue sur le panneau d'une porte, suivrait le mouvement passif et massif de la porte. L'effet, souvent considérable, de la tenture qui

s'écarte, résulte de la souplesse de l'étoffe colorée, et non essentiellement de la couleur sur l'étoffe. Ces distinctions sont nécessaires pour le juste maniement de la couleur dans l'espace *vivant*, et prouvent la différence qui existe entre la couleur en peinture, — fiction sur surface plane, — et la couleur en action, répandue effectivement dans l'espace.

Cela nous amène aux principes, inévitables, des sacrifices et des compensations. Nous connaissons déjà les avantages considérables que trouve le peintre dans l'immobilité de son œuvre; mais nous n'avons pas encore observé de quelle nature seront les sacrifices imposés à l'art scénique (et dramatique) par la mobilité, et quelles en pourront être les compensations. Commençons par les sacrifices. Tout d'abord il n'est plus question de choisir un instant spécial, — un instant de choix, — comme le font le peintre et le sculpteur; le mouvement est une succession; nous pouvons bien choisir la succession, mais non pas l'arrêter à une minute précise. (Voir page 23 au sujet du tableau vivant.) Dans une minute précise, le peintre enferme le contexte du geste qu'il choisit; par contre si l'on interrompt la succession des mouvements, l'attitude qui reste immobilisée est bien le résultat du mouvement précédent et la préparation de celui qui va suivre, mais elle ne les contient qu'en puissance; elle ne les exprime pas effectivement comme le peintre en a le pouvoir. Cette interruption est arbitraire; son caractère est fortuit; par elle le mouvement sort un instant du domaine de l'art. Or, c'est pourtant le principe d'immobilité qui donne à la peinture son caractère achevé, sa perfection; l'art *vivant* doit donc renoncer à cette perfection, et, pour la couleur, le sacrifice est très sensible. Si le mouvement devenait mécanique, l'on pourrait à la rigueur s'imaginer une fixation assez minutieuse des éléments de l'expression pour qu'elle pût prétendre à un semblant de perfection. Le

sacrifice serait alors de renoncer à l'art, ce qu'aucune compensation ne nous rendrait. Et, pourtant, il est de grands artistes qui, par le même chemin que nous venons de parcourir, en sont arrivés aux marionnettes articulées, et les ont adoptées. Leur désir de se trouver *seuls* devant la scène, comme le peintre dans son atelier, a prévalu ! C'est excusable, peut-être. Pourtant, comment s'imaginer une humanité corporelle vivante qui puisse à la longue se contenter d'un art dramatique automatisé? Ne serait-ce pas nous imposer l'obligation d'être encore plus passifs que nous ne le sommes déjà au théâtre? Ou bien, ces artistes veulent-ils, par là, nous demander, à nous spectateurs, une continuelle *animation* des personnages, activité qui n'aurait pourtant rien de commun avec celle que toute œuvre d'art requiert de nous, puisque l'art dramatique est, avant toute chose, un art de la vie, et que c'est justement sur la représentation de cette vie, donnée comme point de départ, que nous avons à opérer une synthèse?

Il est salutaire de toucher à cet extrême d'une logique décevante entre toutes, et d'en respirer les miasmes destructeurs. L'on n'en aspire ensuite que plus largement l'atmosphère tonique de l'art, et l'on se soumet, désormais, mais en connaissance de cause, à sa discipline austère. En art, la logique c'est la vie (et non pas l'inverse). Nous pouvons pressentir la vie, suffisamment pour l'évoquer. Jamais nous ne pourrons la comprendre. Et si l'artiste de génie se trouve devant son œuvre achevée comme devant un mystère —, un mystère pour l'artiste créateur, — c'est qu'il nous a donné, sans le savoir, l'explication de la vie en un symbole; et il le sent; il arrive jusqu'à le savoir; — et nous aussi ! — Un art mécanisé serait pareil à l'automobile qui met à notre disposition l'espace et le temps sans nous en donner l'expression. L'artiste, en nous offrant un symbole seulement, nous per-

suade à la fois de notre puissance mystérieuse et de nos limitations: il *modifie* notre désir passionné de connaître, et crée, par là, l'œuvre d'art dont l'existence vient transfigurer les murailles qui nous enserrent. Il ne nie pas la présence de ces murailles, mais il la rend diaphane: avec lui nous touchons bien l'obstacle, mais nous le pénétrons.

Tout cela à propos de couleur, dira-t-on? Oui; le sacrifice, presque complet, que l'art scénique doit faire de la peinture, est l'un des plus sensibles, — et pour quelques-uns, des plus durs, — qu'exigera la nouvelle économie. Il nous demande une profonde transposition de nos notions habituelles et de nos désirs; et les arguments les plus sérieux sont juste assez forts pour nous convaincre.

En analysant le caractère propre à la peinture, nous avons vu qu'il n'a rien de commun avec l'espace et la durée vivante. Il convient donc de distinguer nettement l'idée de la peinture, — groupements fictifs de couleurs, — et l'idée de la couleur en elle-même. La *modification* de Taine trouve là son application la plus radicale; car non seulement c'est au charme de la peinture qu'il faut renoncer, mais, et surtout, à un nombre incalculable d'objets que seule elle peut nous présenter. L'appauvrissement est ainsi extraordinaire, et suppose une compensation proportionnée à notre sacrifice. La moindre concession de l'artiste créateur nous refuserait la vie de l'art; sa révélation serait illusoire; elle se bornerait à recouvrir d'oripeaux nos murailles, au lieu de les pénétrer de lumière.

Pour la première fois, et à propos de peinture, nous touchons à la source même de l'art dramatique. Jusqu'ici les principes élémentaires que nous avons exposés, et défendus, pouvaient s'appliquer à notre art dramatique à la manière dont le contrepoint rigoureux trouve son écoulement et sa

libération dans la composition musicale libre; et nous aurions pu les enfreindre à notre gré, comme un peintre modifie les proportions du corps pour augmenter, occasionnellement, leur expression, mais, cela, toujours à condition qu'il connaisse parfaitement ces proportions. Avec la peinture, il n'est plus de choix pour nous; c'est le principe même de la peinture qui s'oppose à son emploi sur la scène. L'art dramatique n'est un art, dans la force littérale du terme, qu'en renonçant à la peinture. C'est pour lui une question de vie ou de mort *jusque dans sa conception même.* Il est dans l'obligation absolue de remplacer, d'une façon ou de l'autre, ce que nous attendions du décor peint. La réforme concerne donc le drame lui-même. Mais, avant de l'aborder du point de vue général que nous avons atteint par nos recherches, quelques exemples et considérations de détail la rendront plus sensible.

Voulons-nous représenter sur la scène un paysage avec des personnages? Si oui, nous aurons bien un paysage, peut-être, mais sans rapport possible avec les personnages; ce sera un paysage d'une part, des personnages de l'autre. Voulons-nous des personnages *dans* un paysage précis, nouvelle impossibilité: ils seront *devant* de la peinture, mais ne sauraient être dedans ! Ou bien, sera-ce un style particulier de constructions, une rue historiquement précise? Cette rue sera nécessairement en grande partie peinte sur toiles verticales, et l'acteur se promènera devant cette peinture et non pas dans la rue. Si pourtant elle était construite et entièrement agencée à trois dimensions, (ce qui serait, dans tous les cas possibles, un luxe disproportionné au but proposé), l'architecture précise mais sans consistance et sans poids, sera mise en contact avec un corps vivant qui possède l'un et l'autre.*

* On se souvient de l'effet pénible que produisent les constructions mensongères et éphémères des grandes expositions, et combien elle sont propres à fausser les sensations et le goût.

Il en sera de même pour tous les emplacements que l'auteur choisira, s'il ne part pas exclusivement du corps plastique et vivant de l'acteur. C'est de ce corps que le décor doit naître et s'élever, et non pas de l'imagination isolée du dramaturge; et nous savons maintenant que c'est lui seul qui a la parole vis-à-vis de l'espace.

Pourtant une action dramatique contient presque toujours des notions que le texte ne suffit pas à nous donner. Faudra-t-il en revenir à l'écriteau de la scène shakespearienne? Là ne serait pas le mal, après tout. Mais il se trouve certainement un autre moyen, plus discret, et moins disparate; car la chose écrite, et lue par le spectateur pendant la déclamation des acteurs, suggère une analogie fâcheuse, et les mots écrits sont décidément bien éloignés du corps en action. Ces notions, dont nous chargeons encore la peinture de décor, n'ont pas *à exprimer* quelque chose mais seulement à le *signifier*, puisqu'un écriteau suffisait autrefois pour orienter le spectateur. N'y aurait-il pas, disons-nous, dans l'économie scénique un élément d'indication, d'orientation, indépendant de la hiérarchie de l'art *vivant*, un élément qui se rapprocherait des signes du texte, qui serait, même, comme issu du texte, pour s'adresser, directement et de sa part, à l'espace, sans passer nécessairement par l'acteur? Cet élément serait, par conséquent, tout à fait distinct des éléments expressifs dépendant de l'acteur seul, et l'on pourrait le nommer le *signe*, par opposition à l'*expression* dont l'ordre est étroitement hiérarchique. Le signe représenterait sur la scène la portion du texte dont l'acteur n'est pas chargé, et serait, pour les yeux, ce que serait une description orale du lieu de l'action, et cela dans la mesure exacte où les éléments d'expression, — musique, corps, espace, lumière et couleur, — ne sauraient pas le donner et pourraient le tolérer; il appartiendrait au texte, lequel signifie

et n'exprime pas; mais il s'adresserait à nos yeux. Par exemple, et par analogie, l'expression musicale lorsqu'elle n'est pas fécondée par le poète reste dans les généralités; l'art dramatique, qui précise, en serait embarrassé. Le texte parlé, à lui seul, manque de l'expression directe que lui confère la musique. Nous aurions, d'une part, l'expression sans le signe, sans l'orientation indispensable; d'autre part, le signe sans l'expression. Or, pour l'espace, il en est de même; l'expression souveraine que lui accorde la musique du corps doit être fécondée, dans l'art dramatique, par une signification, quelle qu'elle puisse être; nos yeux comme nos oreilles, ont besoin d'être orientés. Si donc les éléments de l'expression ne contiennent pas implicitement cette indication intelligible, et si le texte ne la contient pas en suffisance, c'est dans l'espace que nous devons la trouver. La peinture *signifie* les formes, la lumière, les couleurs, etc..., en une fiction parente à celle du texte poétique sans musique; elle est donc qualifiée pour prendre le rôle du signe visible, de l'orientation quand elle est indispensable. Son rôle sera dépendant de toute la hiérarchie scénique à laquelle elle n'appartiendra pourtant pas. Les éléments de l'expression n'en feront usage qu'en cas d'urgence; et, de même que l'écriteau shakespearien ne mentionnait pas les détails d'un paysage ou d'une architecture, de même *l'indication* picturale ne donnera que l'indice le plus succinct, sans une ligne de plus qu'il n'est nécessaire à notre brève et prompte orientation: elle remplacera avantageusement l'écriteau, voilà tout. Dans bien des cas la lumière et la couleur vivante pourront se rapprocher du signe en précisant leur expression par la forme, le mouvement d'une ombre, la couleur ou la direction d'une clarté.*

* Une treille peut s'indiquer clairement par le seul découpage des ombres que la lumière d'en haut jette sur le sol et les murs; et le corps vivant et les formes inanimées y participent. Ce découpage, fait d'obstructions invisibles, peut même prendre part au mouvement s'il remue, et il rend, par là, les ombres mobiles à notre gré.

Les divisions systématiques s'atténuent ainsi tout naturellement dans l'exercice pratique du dramaturge — metteur en scène—, mais elles sont cependant indispensables au juste maniement des facteurs de la représentation. Il est encore un ordre de signes qui, sans être précisément issus du texte, ni servir d'orientation nécessaire, sont comme les remarques jointes à une partition pour la juste interprétation de la musique: ils précisent l'expression sans l'expliquer; ils confirment l'idéalité du lieu en un symbole visible, et entraînent le corps vivant dans ce symbole. Certains détails de l'espace, de la couleur fixée, joints à des fluctuations de lumière, de couleur ambiante, des obstructions partielles portant des ombres plus ou moins mobiles et qui ne signifient rien de précis mais contribuent à la vie du mouvement, sont de cet ordre-là. Toujours à condition que le corps les agrée comme faisant partie de sa création dans l'espace. Le dramaturge-metteur en scène est un peintre dont la palette serait *vivante*; l'acteur guide sa main dans le choix des couleurs vivantes, leur mélange, leur disposition; puis il se plonge lui-même dans cette lumière, et réalise, en durée, ce que le peintre n'aurait conçu qu'en espace.

En renonçant à son rôle fictif dans la peinture, la couleur obtient la vie dans l'espace; mais elle devient, alors, dépendante de la lumière et des formes plastiques qui en déterminent l'importance variable. Sa réalité *vivante* la prive des objets qu'elle représentait fictivement sur la toile; ce ne sera donc pas à elle qu'il faudra s'adresser pour la représentation des objets sur la scène. (Exception faite, nous venons de le voir, pour les indices, les *signes*, indispensables à l'orientation du spectateur.)

La couleur vivante, c'est la négation du décor peint. — Quelles seront pour l'art dramatique les conséquences d'un semblable rejet ?

La fusion.

Lorsqu'un peintre cherche son sujet, il conserve, en imagination, les ressources que lui offre le procédé d'art qu'il emploie, et les restrictions, les sacrifices qu'il lui impose. Les possibilités et impossibilités de la peinture sont toujours présentes devant lui; et il s'y habitue si bien que sa vie de peintre et la conscience qu'il a des conditions de son métier s'identifient pour lui en une affirmation: il est peintre, donc il jouit de tels avantages et doit consentir à tels sacrifices. Cela est pour lui indiscutable, et c'est seulement dans l'intérieur de ce cadre qu'il tente ses recherches. De ce point de vue, qu'en est-il du dramaturge? S'il est vraiment dramaturge, toute son activité tend à la représentation de son œuvre écrite: il veut s'adresser non pas à des lecteurs mais à des spectateurs. Comme la représentation se fait au théâtre, et que ce n'est pas là que l'on élabore un manuscrit, le dramaturge se voit forcé de partager son attention entre un travail dont il est maître, — le manuscrit de sa pièce, — et un procédé qui échappe à sa concentration cérébrale, — la mise en scène de cette pièce. Il oscille entre les deux comme le ferait un peintre si sa toile était déjà suspendue, encore vide, dans l'exposition, tandis que sa palette resterait couverte de couleurs fraîches dans son atelier; à l'exposition il chercherait à évoquer l'ordonnance des couleurs; à l'atelier il désirerait ardemment la surface libératrice de sa toile. Seulement, chez le dramaturge, le désir d'une scène est moins précisé que chez le peintre celui de la

toile; la palette dramatique déborde de situations et peut à la rigueur lui suffire; il joue donc en solitaire à ce jeu, jeu dangereux puisqu'il ne concerne que la moitié de son œuvre. Vient alors le moment de l'exposition, je veux dire de la représentation ! L'auteur porte au théâtre la notation d'un travail concentré et recueilli. Sa toile, la scène, a-t-elle les qualités et les dimensions rêvées dans le silence du cabinet de travail? Hélas! personne n'en prend souci. La scène est la scène, à prendre ou à laisser; c'est toujours à la pièce à s'en accommoder; la scène n'est jamais prête aux concessions; elle n'est même pas du tout faite pour cela; et il semble évident que c'est la chose écrite sur du papier qui doit posséder l'élasticité suffisante pour adopter des dimensions quelconques et imposées comme immuables.

Que le peintre est heureux ! Il peut porter sa toile dans son atelier pour l'unir à sa palette; il préside à leurs noces dans l'intimité. L'auteur dramatique, lui, porte son manuscrit au théâtre, et ce n'est pas précisément dans le mystère et le recueillement, ni surtout dans le silence, que l'union se consomme ! Les deux parties se connaissent par ouï-dire, et font réciproquement de bien singulières découvertes. On leur assure qu'il doit en être ainsi, et qu'il en a été et en sera toujours ainsi. Ils se résignent donc. La mariée, — la scène, — s'attife sans souci du goût de son conjoint, — le drame, — lequel, malmené, froissé, mutilé même, finit par disparaître à demi dans la toilette criarde de l'épousée. On fait alors entrer les invités, et la fête bat son plein devant l'auteur de tant de mal, qui oublie sa honte dans les applaudissements et le tapage. Quand ce malheureux revient dans sa chambre de travail, tout à l'heure si peuplée..., il n'y contemple plus que du papier barbouillé. S'il retourne sur la scène, il n'y essuie que la poussière empoisonnée de toiles plus barbouillées encore. Et s'il

s'attarde entre les deux, il sent son œuvre lui échapper à tout jamais et glisser sur le trottoir. Telle est l'œuvre de l'auteur dramatique. Mais revenons aux artistes, lesquels, ainsi que le peintre, identifient leur existence avec les exigences favorables ou restrictives de leur « métier »; jamais ils n'auraient l'idée de séparer leurs aspirations artistiques les plus élevées des moyens d'exécution caractéristiques à leur art. Pour un peintre, le pinceau, les couleurs et la surface plane qui l'attendent sont, en quelque sorte, sa façon de penser, d'imaginer son œuvre; il les connaît et ne cherche pas ailleurs. De même pour les autres artistes. Il en est un, pourtant, qui fait exception: l'artiste qui n'a pas de nom, pour un art qui n'en a pas non plus... — L'auteur dramatique ne considérera jamais la scène, telle que nous la lui offrons, comme un matériel technique définitif; il consent à s'en accommoder; il va jusqu'à mouler sa pensée d'artiste sur ce triste modèle, et n'en souffre pas trop puisque ainsi, seulement, il obtient un peu d'harmonie. Sa situation est donc celle d'un peintre auquel on n'autoriserait qu'un nombre insuffisant de couleurs et une toile de dimensions ridicules et toujours les mêmes. Elle est bien pire encore, car un peintre de génie trouvera toujours le moyen de s'exprimer, tant que le principe essentiel de sa technique n'est pas faussé, c'est-à-dire tant qu'il s'agit toujours de pinceaux, de couleurs et de surface plane. Mais notre scène moderne offre au dramaturge un contre-sens technique; elle n'est pas un milieu qui puisse être consacré à une œuvre dramatique; c'est par une violence inconcevable que l'on nous oblige de l'accepter, et même de la considérer comme telle. Malheureusement l'habitude en est prise; c'est avec ce matériel que nous évoquons cette œuvre et, ce qui est bien plus grave, c'est avec ce matériel que le dramaturge la conçoit, sous peine de ne pas faire « du théâtre ». Le terme est consacré: ce n'est pas

notre scène que l'on accusera jamais de ne pas être « du théâtre », mais bien toujours le dramaturge seul; voilà pourquoi il est un artiste sans nom: il ne domine pas une technique; c'est la technique de la scène qui le domine. L'artiste doit être libre; le dramaturge est esclave. Actuellement il n'est pas et ne peut pas être un artiste.

L'un des buts de cet ouvrage est de seconder l'auteur dramatique dans ses efforts pour conquérir le rang, si enviable et qu'il pourrait mériter, d'artiste. Pour cela, de lui donner un matériel technique *qui lui appartienne*, et de le mettre ainsi à même de faire œuvre d'artiste.

L'esclavage, comme toutes les habitudes, peut devenir une seconde nature; il l'est devenu pour l'auteur dramatique et pour son public. Il s'agit donc d'une conversion, au sens propre du mot. La fonction crée l'organe. Qu'en physiologie ou zoologie cette affirmation ne soit qu'approximative, peu importe ici, car il est évident qu'en art elle est solennellement exacte. Puisque, de nos jours, la fonction du dramaturge n'a pas créé son organe, — c'est-à-dire que ce n'est pas *organiquement* que l'œuvre d'art dramatique se présente à nos yeux, mais par un automatisme artificiel, extérieur, et qui n'appartient pas à son organisme, — ce sera probablement dans la fonction même que nous devrons chercher et trouver le point faible qui a placé le dramaturge en dépendance, et qui contribue à l'y maintenir.

L'analyse que nous venons de faire des différents arts, au seul point de vue de l'art dramatique et indépendamment de nos procédés de mise en scène actuels, nous aidera peut-être à découvrir ce point. Notre principe de décoration n'aurait-il pas été suggéré primitivement par le dramaturge lui-même ? Et ne prolongerait-il pas, actuellement, cette impulsion

initiale par inertie et hors de propos? L'emploi désordonné de la peinture des décors est si bien la caractéristique de toute notre mise en scène que toiles peintes et mise en scène sont presque synonymes pour nous. Or tous les artistes savent que le but de ces toiles n'est pas de nous présenter une combinaison expressive de couleurs et de formes, mais d'indiquer (nous l'avons vu plus haut), une foule de détails et d'objets. Il est donc à présumer que c'est le besoin de nous montrer ces objets qui a déterminé le dramaturge à s'adresser de la sorte au peintre. Et le peintre lui a répondu avec empressement. Si l'on se met à la place de l'auteur lorsqu'il choisit son sujet et cherche à le fixer, il devient évident que c'est là la minute précise qui décide de sa liberté technique ou de sa dépendance. Supposons qu'il croie pouvoir s'affranchir des moyens imposés, il se heurtera, tout de suite, à la conception, non plus même d'un sujet, mais à l'*idée même de ce qu'est un sujet pour une œuvre destinée à être représentée.* Pour lui, c'est l'exposé de caractères en conflit les uns avec les autres; de ce conflit résultent des circonstances particulières qui obligent les personnages à réagir; et c'est de leur façon de réagir que naît l'intérêt dramatique. Tout est là pour lui; il n'a jamais songé à autre chose; à ses yeux l'art dramatique consiste, en entier, dans la façon de réagir, et lui paraît susceptible de varier indéfiniment. Pourtant il s'aperçoit que tel n'est pas le cas; que les réactions ne varient pas à l'infini, mais, au contraire, se répètent toujours les mêmes; qu'en ce sens la nature humaine est limitée, et que nos passions ont chacune un nom. Le dramaturge cherche alors à varier l'intérêt par la diversité des caractères; et là commencent les difficultés, difficultés de dimensions. Pour présenter un caractère il faut du temps sur la scène, de l'espace sur le papier. Le choix est ainsi limité. Le roman, ou l'étude psychologique, disposent, en papier,

d'un espace indéfini; la pièce ne possède que trois ou quatre heures.* Il faut, alors, chercher ailleurs, et l'influence du milieu entre en jeu. Le milieu est toujours historique et géographique, dépendant d'un climat et d'une culture qui s'indiquent aux yeux par un ensemble d'objets définis. Sans la vue de ces objets, le texte de la pièce devrait se charger d'une foule de notions qui paralyseraient complètement l'action. Force est donc de le représenter par le décor.

Le décor, nous le savons maintenant, n'est pas seulement une question d'opportunité, comme on voudrait nous le faire croire; au théâtre nous ne sommes pas au cinématographe; les lois qui régissent la scène sont avant tout d'ordre technique. Vouloir plus ou moins tout représenter, et invoquer, pour cela, la liberté de l'artiste, c'est sortir délibérément l'art dramatique de ses limites, et, par conséquent, du domaine de l'art. Tant que l'auteur en reste à l'exposé des caractères et de leur réaction, il se trouve relativement seul vis-à-vis de son œuvre. Mais, du moment où il se sert de l'influence du milieu pour varier ses motifs, il rencontre la mise en scène et doit compter avec elle. Actuellement, il ne se soucie que des possibilités de la représentation scénique des choses; il rejettera tel projet comme trop difficile à représenter, et, en général, restreindra son choix à ceux des emplacements qu'il sait faciles à réaliser et propres à conserver l'illusion qui lui est chère. Comme l'autruche, il veut ignorer le danger. Pourtant, comment ne pas s'apercevoir que la technique décorative est réglée par d'autres lois que celles des possibilités ? En jetant l'argent par les fenêtres l'auteur peut tout obtenir sur la scène. Les Romains faisaient passer une rivière dans le cirque, au milieu d'une végétation peuplée comme une forêt vierge. Le

* Mettre en scène un caractère pour la description et le développement duquel il a fallu un volume de 300 pages est l'une des monstruosités banales de notre théâtre.

duc de Meiningen achetait des musées, des appartements, des palais, pour réaliser deux ou trois scènes, et le résultat était regrettable. — Non; le décor est réglé par la présence du corps vivant; ce corps se prononce sur les possibilités de réalisation; c'est tout ce qui s'oppose à sa juste présence qui est « impossible » et qui supprime la pièce.

Dans le *choix* de son sujet, l'auteur n'a pas à interroger le metteur en scène, mais bien l'acteur; par quoi il ne faudrait pas entendre qu'il ait à demander conseil à tel ou tel acteur ! C'est l'Idée de l'acteur vivant, plastique et mobile, qui doit être son guide. Il doit se demander si, par exemple, la nécessité d'indiquer avec insistance tel milieu convient à la présence de l'acteur; et non plus si cette indication est seulement « possible ». Du point de vue technique, son choix ne concerne que l'acteur; du point de vue dramatique, il concerne le plus ou moins d'importance qu'il veut ou doit donner à l'influence du milieu. Aux deux points de vue il doit choisir en pleine connaissance de cause, et, par conséquent, connaître parfaitement la hiérarchie scénique normale et ses résultats. Sa technique d'artiste détermine son choix. Le peintre ne se désole pas de ce que le relief plastique lui est refusé. Sa technique n'est pas une question de possibilités de cet ordre. Ainsi doit-il en être pour l'auteur dramatique. Il n'a pas à se chagriner de ne pouvoir placer son personnage dans une cathédrale, mais bien de l'embarrasser, au contraire, de contingences qui nuisent à sa pure apparition. Le romancier, le poète épique, peuvent évoquer leur héros par la description de son milieu; leur œuvre est un récit ,et l'action se place *dans* le récit, puisqu'elle n'est pas *vivante.* L'auteur dramatique, lui, n'a rien à raconter; son action vivante se trouve libre, nue; toutes contingences tendent à la rapprocher du récit, — roman ou poème épique, — et à l'éloigner de l'art dramatique. Plus l'indica-

tion du milieu sera nécessaire à l'action, — c'est-à-dire à rendre plausibles les caractères, les circonstances et les réactions, — plus elle s'éloignera de l'Art *vivant. La raison en est purement et simplement technique, et personne n'y peut rien changer.*

Plus le peintre s'approchera de la sculpture, moins il sera peintre; plus le sculpteur recherchera l'ambiance, moins il sera sculpteur; etc... — Moins l'auteur dramatique rendra son personnage dépendant du milieu, plus il sera dramaturge; car, qui dit dramaturge dit aussi metteur en scène; il est sacrilège de spécialiser les deux fonctions. Nous pouvons donc établir que si l'auteur ne les cumule pas à lui seul, il ne sera capable ni de l'une ni de l'autre, puisque c'est de leur pénétration réciproque que l'art *vivant* doit naître. A de très rares exceptions près, cet art nous ne l'avons pas encore, pas plus que cet artiste. En déplaçant le centre de gravité nous l'avons comme divisé; notre art dramatique repose d'une part sur l'auteur, de l'autre sur le metteur en scène, en s'appuyant tantôt davantage sur l'un que sur l'autre. Il devrait reposer clairement et simplement sur lui-même.

La fusion technique des éléments représentatifs prend sa source dans *l'idée initiale* de l'art dramatique. Elle dépend d'une *attitude* de l'auteur. Cette attitude le libère; hors d'elle il n'est pas un artiste.

Ici, le lecteur se demande, sans doute, quelle est, après tout, cette attitude, cette idée initiale. Il en a peut-être l'intuition et voudrait la préciser.

En art une question revient toujours sur le tapis provoquant des discussions qui n'aboutissent guère, puisque nous restons au même endroit, après comme avant. Je veux parler du *Sujet* d'une œuvre d'art, et jusqu'à quel point une œuvre d'art comporte un sujet, — un sujet qui appelle un *titre* ? —

Actuellement, tout s'intitule; depuis une fresque majestueuse et parfaitement explicite par elle seule; jusqu'à la plus futile improvisation pianistique. C'est à croire que les artistes doutent fâcheusement de la portée de leurs œuvres et de leur intérêt. S'il est évident que de pauvres et prétentieux accords ont besoin d'être placés sur quelque terrasse de fête, ou paysage suggestif, pour prendre un semblant de droit à la vie, beaucoup d'œuvres riches et viriles sont abaissées au niveau de simples illustrations par des titres superflus. En musique, par exemple, l'indication de la tonalité, ou du numéro d'ordre, donne toujours une impression de noblesse qu'aucun titre ne saurait atteindre. La symphonie héroïque ne gagne rien à son intitulation; et nous serions révoltés de nommer la neuvième différemment...

Pourtant, — et ce pourtant est toujours gros d'orage, dans les discussions, — puisque ce sont les artistes eux-mêmes, la plupart du temps, qui intitulent leurs œuvres, ils ont probablement, en dehors des doutes qu'ils pourraient concevoir sur la perspicacité du public, d'autres motifs? Auraient-ils besoin d'un stimulant précis pour créer certaines œuvres? Il y a des penseurs profonds qui ne pensent que la plume à la main. Un titre tiendrait-il lieu de plume dans la main des artistes?

La question se poserait donc sous deux aspects différents: le souci du public et le besoin de stimulant. On sait avec quel soin et quelle ardeur les artistes exposent leurs œuvres; quelle importance ils attachent, malgré tout, à la critique, et la douceur légitime qu'ils trouvent dans la notoriété. — Pourtant s'ils ne méprisent pas tous le public, ils sentent bien quel abîme les en sépare, — de nos jours du moins; et, là, incontestablement, leurs titres sont un trait d'union; ils répondent à l'éternelle question: « Qu'est-ce que cela représente? » — Cette question est la première que les yeux du visiteur expriment

en se posant sur une œuvre d'art; ensuite, et c'est encore l'exception, le regard devient peu à peu contemplateur. Quand le visiteur sait ce que cela doit représenter, il y ajoute, par déférence, le nom de l'artiste, puis il se sent calme et satisfait et se met à juger si, à ses yeux, l'œuvre correspond bien à son titre. Un catalogue sans titre ne serait pas acheté. Un concert sans programme plongerait l'auditeur dans un grand désarroi. Pourquoi? Peut-il sérieusement avancer que, si c'est une symphonie, il se préparera à cette symphonie, etc...? Oh non! Peu lui importe, après tout; mais il tient à savoir « ce que c'est »; cela flatte son inertie; et si, par bonheur, le titre du morceau est suggestif, il entre dans un véritable bien-être. Qui n'a vu le regard de curiosité et de plaisir dont il parcourt le programme, puis les yeux vagues et désintéressés qu'il lève ensuite? Quand il s'ennuie trop, durant un morceau, il a recours de nouveau au programme et y trouve du réconfort; il semble dire: « C'est pourtant vrai, il n'y a pas rien que des sons, il y a le titre; » et pendant une minute il écoute de nouveau, avec moins d'inertie. On peut affirmer que sans l'idée de se déplacer, d'arriver, d'entrer, de se dévêtir un peu, de se regarder mutuellement, de humer l'air particulier à une salle remplie, de considérer les exécutants au repos, d'acheter le programme et de s'en pénétrer, etc... le public du musicien se réduirait à peu de chose. Quelle différence entre l'expression affairée et souvent rayonnante du public qui arrive et s'installe, et celle qu'il prend aussitôt que la musique commence! C'est que, voilà: la musique lui demande quelque chose, et il l'oublie toujours jusqu'au dernier moment, lorsque c'est trop tard; il a tout apporté sauf cela...

Avec le programme il va pouvoir juger. Or, rien dans son être n'est jamais prêt à réagir fortement, à participer avec joie et courage à la création de l'artiste; il faut donc l'orienter

d'avance pour qu'il puisse rapidement chercher dans ses souvenirs ou ses sensations quelque chose d'analogue au titre. Si, alors, il ne trouve rien, le titre augmente encore son trouble et l'œuvre est doublement énigmatique pour lui. Par exemple: « Regard dans l'infini ; » bien que les visiteurs, dans leur majorité, aient constamment les mots éternel et infini sur les lèvres, ils n'y ont même pas songé. Le symbole qui tente d'en donner comme l'essence humaine reste lettre close pour eux; ils ont beau s'éloigner un peu d'un air entendu, cligner des paupières, cette comédie ne les rapproche pas d'une œuvre dont le titre même leur échappe. Du reste, ce titre vient ou d'une erreur de jugement, ou d'un besoin de stimulant chez l'artiste; peut-être des deux à la fois.

Il ne faudrait pas confondre le titre et le sujet. Par exemple, nous savons, par l'histoire, que la vie des puissants de ce monde était le sujet imposé aux artisans-sculpteurs et peintres égyptiens; ou bien que les sujets religieux ont été longtemps la justification publique de l'œuvre d'art. Cela s'est même prolongé comme un tic. Claude Lorrain donne des titres bibliques à ses paysages ! Là, titre et sujet se confondent pour exprimer la culture, la disposition particulière d'une époque; le titre ne sert pas d'orientation problématique. Une belle femme avec un enfant nu sur les genoux ne pouvait être qu'une Madone; et si Raphaël l'avait appelée « Paysanne de la Campanie » on aurait crié au scandale.

Notre culture moderne nous a ouvert tous les champs; l'embarras du choix touche à l'anarchie, tout comme la liberté de l'artiste. L'art n'a plus de public; le public plus d'art; l'art ne se soucie plus de nous, et pour cause. Force est alors de nous expliquer une production qui nous est aussi étrangère qu'un bijou exotique dont la forme n'indiquerait pas l'usage. De son côté l'artiste, ne trouvant pas en nous son œuvre, —

en nous qui devrions être son sujet et son titre, — la cherche ailleurs. Or, ailleurs, le sujet et le titre ne se confondent plus, hélas...! et sa liberté anarchique pousse l'artiste, tout naturellement, à limiter prudemment et dès l'origine sa conception; il la détermine par un titre, et s'attache à ce point fixe et intelligible dans la mer angoissante des possibilités. Le public prend la chose pour du bon argent, sans trop se douter que presque toujours le titre n'est là que la plume pour le penseur; il a permis l'œuvre; c'est tout; sa valeur n'est pas intelligible, mais plutôt morale; l'artiste en avait besoin, et, son œuvre achevée, il le conserve abusivement, comme une construction qui, achevée, conserverait encore ses échafaudages.

Vouloir représenter un sujet, c'est toujours s'éloigner de l'œuvre d'art, qui est, en son essence, l'expression pure et simple, sans sujet donné. Intituler son œuvre, c'est convenir de sa qualité d'illustration. Prendre un sujet sans l'intituler, même dans son intime pensée, c'est tendre vers l'œuvre d'art. Réaliser une expression qui résulte d'un désir irrésistible et sans objet précis, c'est faire œuvre d'art. S'il se trouve ensuite que l'on puisse donner à cette œuvre telle ou telle dénomination approximative, cela n'a plus rien de commun avec l'illustration; c'est au contraire la preuve de la réalité du désir et de sa mystérieuse et profonde humanité. Si notre art avait un public, bien des titres d'œuvres seraient l'objet de notre vénération et nous procureraient une émotion féconde en nous introduisant dans le sanctuaire le plus secret de l'artiste, parfois le plus ignoré de lui-même.

Ceci nous ramène aux notions de Signe et d'Expression, du choix qu'en fait l'auteur dramatique, et de *l'attitude* résultant de ce choix. Comme les autres artistes, il se trouve entre le désir d'exprimer quelque chose et le besoin d'Expression; entre un sujet à exprimer et une Expression à représenter. En

inclinant vers le signe, il se charge de notions intelligibles dont les conséquences sont sérieuses pour la mise en scène, — ainsi que nous l'avons vu, — et infirment, nécessairement, l'expression qu'il désire. En inclinant vers l'Expression, il peut se livrer à la hiérarchie normale et organique des éléments de la représentation, et « représenter » son Expression, aussi purement qu'il le désire. Les notions intelligibles seront alors, — telles qu'un titre pour l'œuvre d'art sans objet, — la simple consécration de son désir, mais non pas son prétexte.

La fusion des éléments représentatifs ne peut pas être déterminée en elle-même, à elle seule. Si nous connaissons bien ces éléments, si nous savons mesurer leur puissance d'expression et leurs limites respectives, et les placer en conséquence, nous possédons les moyens dont la mise en œuvre dépend, alors, exclusivement de l'auteur. Et c'est pourquoi l'idée de sujet prend maintenant une portée *technique*; la fusion des éléments ne sera plus, comme sur nos scènes, réglée à l'avance et imposée au dramaturge, mais toute la responsabilité lui en incombera. Il a donc l'obligation d'être artiste; et, bien que les éléments qu'il emploie soient désormais à sa libre disposition, il ne les tient pourtant pas dans sa seule main; pour réaliser son rêve d'artiste il a besoin, sans doute, de collaborateurs. Sera-ce une nouvelle dépendance? A peine promu au rang d'artiste, de par la possession personnelle de sa technique, va-t-il retomber en tutelle et perdre le bénéfice de ses divers sacrifices? Quelle sera la portée de cette collaboration? Sera-t-elle une simple entr'aide, ou bien pénétrera-t-elle plus profond et jusqu'au choix de son sujet? Laissons de côté les services matériels que l'électricien, le menuisier et d'autres artisans seront disposés à lui offrir; ils vont de soi et, hiérarchiquement, concernent le corps de l'acteur qui les or-

donne. Considérons, seulement, les éléments situés en deçà de ce corps, ceux qui lui dictent sa vie et son mouvement; puis, nous irons ensuite à ce corps, intermédiaire merveilleux, dominé par le dramaturge et dominant de son côté l'espace en lui confiant sa vie propre.

Nos habitudes de théâtre rendent très difficile de se figurer la liberté conquise sur la mise en scène et le nouveau maniement des éléments de la représentation. Toujours nous nous voyons assis devant cet espace limité par un cadre et rempli de peintures découpées au milieu desquelles se promènent des acteurs séparés de nous par une ligne de démarcation parfaitement nette. Toujours la présence des pièces et des partitions dans nos bibliothèques veut nous convaincre de l'existence de l'œuvre dramatique hors de sa représentation. Nous lisons la pièce ou jouons au piano la partition, et sommes convaincus qu'en effet elle vit ainsi et que nous la possédons. D'où viendrait sans cela la renommée d'un Racine ou d'un Wagner? N'est-il pas évident que leur œuvre est sur ces feuillets de papier? Qu'importe alors leur représentation, puisque ce texte, à lui seul, peut rester immortel? Nous en sommes là! L'auteur dramatique choisit une forme d'art qui s'adresse à nos yeux, et sa notation sur papier suffit néanmoins à sa gloire.

Que serait un Rembrandt si nous n'avions que le récit de ses tableaux? Les couleurs ne se décrivent pas, direz-vous? Pourquoi pas, si vous acceptez que les mots et les sons décrivent et expriment la vie ardente dans l'espace? Si cette vie-là n'est pour l'œuvre d'art dramatique qu'un moment secondaire, voire même négligeable, pourquoi en faire alors tant d'état, en remplir notre vie publique et lui élever des temples coûteux? Si tel est le cas, que la pièce soit alors considérée comme un roman dialogué ou une symphonie plus ou

moins chantée, et n'en parlons plus; et regardons de la peinture et de la sculpture; notre corps sera toujours assez vivant pour nous porter à notre travail, nos plaisirs, notre nourriture et notre sommeil; car il ne peut pas être un livre ou une partition; il n'est du reste pas immortel.

« Le théâtre au XIXme siècle », par exemple; ouvrez le livre; il analyse la pièce écrite; rien de plus. Je connais un petit garçon qui ouvrait avec un battement de cœur les volumes dont le titre portait ce mot fatidique de *théâtre*. Il croyait toujours y trouver autre chose que des mots. Nous avons grandi; à nous, les mots nous suffisent. Nos auteurs dramatiques sont des écrivains de mots. Si, dans une pièce classique, — c'est-à-dire dont les mots écrits sont très connus et acceptés, — un acteur se laisse aller, par la joie de son jeu, à retrancher ou ajouter des mots parlés, l'on crie au sacrilège. Qu'en dirait Shakespeare, l'homme de la Vie? Le véritable artiste ne s'attache pas obstinément à l'œuvre d'art. Il porte l'art en son âme, toujours vivant. Une œuvre détruite, une autre viendra la remplacer. Pour, lui la Vie passe avant sa représentation fixée et immobile, quelle qu'elle puisse être; et, à plus forte raison, avant le mot! Nous sommes si dégradés que le mot passe avant la vie, et, dans le cas particulier, avant l'œuvre elle-même; puisque nous sommes prêts à renoncer facilement à son existence intégrale dans l'espace, pourvu que sa présence abstraite sur les rayons de notre bibliothèque soit sauvegardée.

Et nous osons parler d'art dramatique!

Robinson Crusoë a dû chercher des mots dans sa mémoire, et tenter avec eux de reconstituer telle ou telle pièce lue jadis. La solitude le portant à s'oublier lui-même, il accompagnait, peu à peu, ces mots d'un geste, d'une mimique spontanée; quand sa mémoire faiblissait, le geste devenait plus insistant, pour remplacer le mot. Bientôt la joie de la

fiction vécue s'emparait du pauvre solitaire: *il vivait* la pièce, il ne la récitait plus; et il s'éloignait toujours davantage des bibliothèques du continent. Et, le lendemain, en chassant ou en labourant, la vue de ses mains, de son corps, le remplissait d'émotion: ce corps n'avait-il pas contenu l'âme d'Othello par exemple, et n'avait-il pas fait rayonner cette âme dans l'espace; ses yeux n'avaient-ils pas *vu* Desdémone et n'avaient-ils pas pleuré sur son cœur innocent ? Le mot ! Ah ! il allait en avoir, il allait en forger, des mots, pour ce corps ! Et voilà le poète dramatique qui naît en Crusoë par la vue de son propre corps. « Tu veux des mots », lui dit-il, « tu en auras, et chaque fois différents s'il le faut; tu seras riche en mots, et tu lanceras royalement ta richesse vers le ciel; car il y en aura toujours, des mots, pour toi le corps unique ! Ils sont ta monnaie et tes serviteurs; tu leur dis: Venez! ils viennent; tu les chasses; ils s'enfuient; et toi, Toi, tu restes, toujours riche et comblé, débordant d'une vie que les mots ne savent pas ! Tu es ma bibliothèque, désormais, ma symphonie, mon poème et ma fresque: je possède l'art en toi ! *Je suis l'art* ».

Le théâtre s'est intellectualisé; le corps n'y est plus que le porteur et représentant d'un texte littéraire, et ne s'adresse à nos yeux qu'en cette qualité; ses gestes et ses évolutions ne sont pas *ordonnés* par le texte, mais simplement *inspirés* par lui; l'acteur interprète à son gré ce qu'a écrit l'auteur, et la grande importance de sa personne sur la scène n'est pas technique, mais elle est due, exclusivement, à son interprétation; si bien qu'à l'ordinaire il compose son rôle d'un côté pendant que les décors se brossent de l'autre. Leur réunion est ensuite arbitraire et presque accidentelle. Ce procédé se répète à chaque nouvelle pièce, et son principe reste le même, quelque soin que l'on apporte, d'ailleurs, à la mise en scène.

Or, chose caractéristique, tout effort sérieux pour réformer notre théâtre se dirige instinctivement vers la mise en scène. Pour le texte de la pièce, les fluctuations du goût nous procurent du classicisme, du romantisme, du réalisme, etc..., qui empiètent les uns sur les autres, se combinent, s'avouent ou se désavouent, et font désespérément appel au décorateur sans en être entendus. Et, malgré tant de variétés, nous restons à la même place. Les minutieuses indications scéniques que l'auteur joint, parfois, au texte de sa pièce, font toujours un effet puéril, tel l'enfant qui veut entrer à tout prix dans son petit paysage de sable et de brindilles; la présence réelle de l'acteur écrase la construction artificielle; leur contact seul est déjà grotesque, puisqu'il souligne l'effort impuissant. Tandis qu'en s'en prenant courageusement et directement à la mise en scène elle-même, l'on est surpris de voir que c'est, alors, *au problème dramatique tout entier* que l'on s'attaque. En effet, pour quelles pièces déjà existantes voulons-nous réformer la scène ? Quelle sera notre mesure des valeurs ? Nous voulions n'envisager que la scène, et celle-ci se dérobe; à elle seule que serait-elle? Evidemment rien du tout. C'est bien pour avoir voulu en faire quelque chose en elle-même que nous nous sommes éloignés si définitivement de l'Art. Il faudrait donc, dès l'abord, faire table rase; opérer dans notre imagination cette conversion si difficile, qui consiste à ne plus voir nos théâtres, nos scènes, nos salles de spectateurs; à n'y plus même songer, et à libérer complètement l'idée dramatique de cette norme d'apparence immuable.

J'ai dit salles de spectateurs,... sans doute, pourtant l'art dramatique n'est pas de présenter *pour d'autres* l'être humain, il est indépendant du spectateur passif, il est *vivant* ou doit l'être, et la Vie concerne celui qui la vit. Notre premier geste

sera de nous placer nous-même, en imagination, dans un espace illimité, et sans autre témoin que justement nous-mêmes, ainsi que le Crusoë de tout à l'heure. Pour fixer des proportions quelconques à cet espace, nous devons marcher, puis nous arrêter, puis marcher de nouveau pour nous arrêter encore. Ces étapes créeront une sorte de rythme qui se répercutera en nous et y éveillera le besoin de posséder l'Espace. Mais il est illimité; le seul point de repère, c'est nous-même. Nous en sommes donc le centre, où que nous nous trouvions. La mesure serait-elle en nous-même ? Serions-nous le créateur de l'Espace ? Et pour qui ? Nous sommes seul. Ce sera donc pour nous seul que nous créerons l'espace, c'est-à-dire des proportions que notre corps pourra mesurer dans l'espace sans limites qui lui échappe.

Bientôt le rythme caché, dont nous restons jusqu'ici inconscients, se révèle. D'où vient-il ? Il s'affirme, occasionne des réflexes. Sous quelle impulsion ? Notre vie intérieure grandit; elle nous impose ce geste plutôt qu'un autre, ce pas délibéré plutôt que cette station incertaine, ou bien l'inverse. Et nos yeux s'ouvrent enfin: ils voient le pas, le geste, que nous ne faisons que ressentir; ils les *regardent*; la main s'est avancée jusqu'ici; le pied s'est posé jusque-là; ce sont deux portions de l'Espace qu'ils ont mesurées. L'ont-ils fait pour les mesurer ? Non. Alors, pourquoi jusque-là et pas plus loin, ou plus près ? Ils ont donc été conduits. Ce n'est pas mécaniquement que nous possédons l'Espace et en sommes le centre: c'est parce que nous sommes *vivants*; l'Espace est notre vie; notre vie crée l'Espace; notre corps l'exprime. Pour arriver à cette suprême conviction nous avons dû marcher, gesticuler, nous courber et nous redresser, nous coucher et nous relever. Pour arriver d'un point à un autre nous avons fait un effort, si minime fût-il, qui a correspondu aux battements

de notre cœur. Les battements de notre cœur ont mesuré nos gestes. Dans l'Espace ? Non pas ! Dans le Temps. Pour mesurer l'Espace notre corps a besoin du Temps ! La durée de nos mouvements a donc mesuré leur étendue. Notre vie crée l'Espace et le Temps, l'un par l'autre. Notre corps vivant est l'Expression de l'Espace pendant le Temps, et du Temps dans l'Espace. L'Espace vide et illimité, où nous nous sommes placés au début pour effectuer la conversion indispensable, n'existe plus. Seuls nous existons.

En art dramatique, seuls nous existons aussi. Il n'y a pas de salle, pas de scène sans nous et hors de nous. Il n'y a pas de spectateur, pas de pièce sans nous, sans nous seuls. Nous *sommes* la pièce et la scène; nous, notre corps vivant; parce que c'est ce corps qui les crée. Et l'art dramatique, c'est une création volontaire de ce corps. Notre corps est l'auteur dramatique.

L'œuvre d'art dramatique est la seule œuvre d'art qui se confonde avec son auteur. Elle est la seule dont l'existence soit certaine *sans spectateur*. Le poème doit être lu; la peinture, la sculpture regardées; l'architecture parcourue; la musique écoutée: l'œuvre d'art dramatique est vécue; c'est l'auteur dramatique qui la vit. Le spectateur vient s'en convaincre; là, se borne son rôle.

L'œuvre vit à elle seule et sans le spectateur. L'auteur l'exprime, la possède et la contemple, tout à la fois. Nos yeux, nos oreilles, n'en obtiendront jamais que l'écho et le reflet. Le cadre de la scène n'est qu'un trou de serrure par lequel nous surprenons des manifestations de vie qui ne nous sont pas destinées.

Nous avons donc fait table rase, et par notre mouvement nous avons conquis virtuellement le Temps avec l'Espace Ils ne nous sont imposés ni par la durée d'un texte, ni par

une scène toute préparée; ils sont en notre main et attendent nos ordres. Par eux nous devenons conscients de notre puissance et pouvons l'exercer, pour créer librement l'œuvre vivant, mais librement, cette fois-ci! Nous sommes revenus aux sources; c'est des sources que nous allons partir. Nos antécédents ne seront plus de la littérature et des beaux-arts séculaires. Nous tenons la vie à ses racines, d'où maintenant jaillira une sève nouvelle, pour un arbre nouveau dont aucune branche ne sera greffée arbitrairement. Et, si, comme pour les autres œuvres d'art, l'œuvre d'art dramatique est le résultat de *modification des rapports* (voir plus haut la citation de Taine), ce qui est incontestable, il nous reste à trouver en *nous-même* l'élément modificateur. En nous-même, car, partout ailleurs, il se présenterait déjà façonné pour des fins qui seraient étrangères à la vie de notre corps. Nous avons vu, précisément, que c'est notre vie affective, intérieure, qui donne à nos mouvements leur durée et leur caractère; nous savons aussi que la musique exprime cette vie d'une façon pour nous, indubitable et qui modifie profondément ces durées et ce caractère. En elle nous possédons un élément intimement *issu de nous-même*, et dont nous acceptons déjà, et par définition, la discipline. Ce sera donc de la musique que l'œuvre d'art *vivant* naîtra; sa discipline sera, pour l'arbre nouveau, le principe de culture par excellence, qui nous assure une riche floraison; mais, à condition de l'incorporer organiquement à ses racines et d'en pénétrer ainsi la sève. L'Etre nouveau — nous-même — sera placé sous le signe de la musique. Incorporer l'art des sons et du rythme en notre propre organisme est le premier pas vers *l'œuvre d'art vivant*; et, comme toutes les études élémentaires, ce début prend une importance décisive. D'une juste assimilation dépendra tout le développement à venir.

Dans les chapitres précédents nous avons déterminé la place du corps dans l'art dramatique et cherché à tirer les conséquences techniques d'une hiérarchie organiquement fondée. Pour le Texte, point de départ, nous avons oscillé, intentionnellement, entre les durées de la parole et celles de la musique. Nous voici arrivés au point où l'hésitation n'est plus possible; nous avons fait table rase; tout est donc à recommencer par le commencement, c'est-à-dire par les facteurs en quelque sorte primordiaux: la présence du corps créant l'Espace et le Temps *vivants,* et l'instauration de la musique dans ce corps pour opérer la *modification* esthétique qui est le propre de l'œuvre d'art.

Le lecteur, peut-être, saisit-il maintenant pourquoi cet ouvrage n'est pas intitulé « L'art dramatique », mais bien L'Art *vivant.* Pour arriver à la notion claire d'un art *vivant,* possible, sans être nécessairement dramatique (au sens que nous attachons à ce mot), force était d'en passer par le théâtre, puisque nous n'avons que lui. Le théâtre n'est pourtant qu'une des formes de l'Art *vivant,* de l'art intégral; il se sert du corps pour des fins intellectuelles (sinon futiles); et il incline tellement vers ce que nous avons appelé le signe qu'il tend souvent à se confondre avec lui; ce qui est une violence faite au corps vivant, qui doit être l'Expression, et qu'il asservit de la sorte. Nous devons donc — et cela est de toute évidence — soumettre l'Idée même d'un art dramatique à cette expertise, si nous voulons lui assigner une place déterminée dans notre culture artistique et lui donner un nom. Probablement qu'alors, cet art, jusqu'ici bâtard et vacillant, trouvera une justification suffisante, un piédestal solide qui en augmentera beaucoup la valeur et la puissance en lui interdisant les vains oripeaux dont il se parait si malencontreusement. Nous pouvons déjà prévoir que l'art drama-

tique devra être considéré comme une application spéciale de l'Art *vivant*; quelque chose comme notre art décoratif l'est vis-à-vis des arts plastiques et picturaux; et, par lui, nous nous convaincrons, toujours de nouveau, qu'il n'y a en définitive que deux sortes d'arts: les arts immobiles, et l'art mobile; les beaux-arts (littérature comprise) et l'art *vivant*. La position exceptionnelle de la musique, c'est d'être placée au centre, entre les deux sortes d'art. Peut-être alors sortirons-nous de l'anarchie. Le critique d'art pourra se borner à dire devant un tableau, par exemple, et sûr d'être compris: « On ne conçoit pas pourquoi l'artiste immobilise ainsi son objet, puisque ses lignes sont sans contexte. » Ou bien, à la lecture d'une page: « Dans cette description l'on ne peut rien voir, rien saisir; les mots semblent en mouvement et le livre devient à charge. » Ou bien, à propos de telle manifestation d'art *vivant*: « Ici, les auteurs inclinent trop ostensiblement vers une application sans motif. » Ou bien encore: « Ces évolutions ne sont plus de pure Expression, et néanmoins les exécutants cherchent à les maintenir hors du Signe. Leur tort est d'avoir une partition de Lumière trop sommaire et qui fait désirer la parole. »

L'ignorance de la hiérarchie qu'impose en art l'emploi du corps vivant, a entraîné toute notre culture artistique dans l'anarchie et le flottement. Nous désirons toujours plus ardemment la vie corporelle artistique; là, comme ailleurs, le mouvement nous est devenu un besoin impérieux; chacune de nos formes d'art veut l'exprimer à tout prix, (et dieu sait, souvent, à quel prix !); chacun empiète sur l'autre; et, le plus souvent, ce que l'on appelle complaisamment « les recherches » d'un artiste, désigne, après tout, les efforts qu'il fait pour sortir de son art. La vue du corps en mouvement, devenu œuvre d'art sous les ordres de la musique, peut seule, nous en

avons la conviction, remettre les choses à leurs places respectives. L'auteur de cet ouvrage a entendu un dramaturge en renom s'écrier devant un simple exercice de plastique rythmée exécuté avec perfection et solennité: « Mais, alors, je n'ai plus à écrire de pièces ! » Rentré chez lui, il aura sans doute continué à en écrire, seulement, *en sachant* ce que seul il peut faire, et, surtout, ce à quoi il doit renoncer. Sans doute que d'autres artistes, devant le même spectacle, auront poussé la même exclamation. Le sculpteur, de retour dans son atelier, aura cherché, avec inquiétude, celles de ses œuvres, de ses ébauches, qui ne faisaient qu'immobiliser le mouvement merveilleux qu'il venait de suivre et de contempler, et qui, par conséquent, devenaient péniblement superflues en sculpture. Jusqu'à l'architecte, dont les visions d'espace et de proportions se seront subitement modifiées, ou précisées; il ne peut plus seulement voir des murailles et des paliers..., mais désormais le corps vivant le hantera, et c'est pour lui seul, pour ce corps incomparable, qu'il travaillera maintenant.

Pourtant, si la vue du corps, œuvre d'art, a déjà pu exercer une semblable influence, que sera celle de *l'expérience* même du mouvement artistique faite en son propre corps ! L'architecte se prendra à désirer — et cette fois *pour lui-même* — telle ou telle ordonnance de l'espace, et à refuser telle autre qu'il trouvait auparavant belle et légitime. Et le sculpteur ? Enfermer dans la pierre le mouvement qu'il a expérimenté dans sa propre chair deviendra une fonction terrible, presque douloureuse, dont il ressentira profondément la responsabilité; la synthèse exigée de lui par le principe d'immobilité en sera toujours plus rigoureuse; et, si la velléité de fixer l'une des secondes de son bonheur plastique et *vivant* le prenait, ce lui paraîtrait une ironie de son passé d'inconscience qu'il repousserait avec mépris. S'il ne le fait pas, il donnera par là

la preuve de son incapacité. Le degré d'influence qu'exercera l'Art *vivant* sur l'artiste, sera la pierre de touche de sa qualité d'artiste.

Mais il y a plus encore. Et cela nous fait aborder l'Idée de Collaboration, inséparable — nous allons le voir — de l'Art *vivant*, et de ses moyens de réalisation.

La collaboration.

L'artiste qui a ressenti en lui-même — en son propre corps — l'étincelle du mouvement esthétique, éprouvera le désir de la prolonger, de l'établir en des œuvres positives, et non plus seulement en des démonstrations fragmentaires; et le problème du *choix* se posera à lui dans toute sa nudité et toute son importance. Il sent parfaitement qu'il déchoirait en cherchant à transposer dans l'Art *vivant* les objets des arts inanimés; il constate, ainsi, que ce n'est pas là la source de l'inspiration qu'il souhaite. Il en fait même l'expérience concluante chaque fois que, dans une période de plasticité vivante, mobile, il cherche à réaliser, à animer, un sujet qui peut servir de propos à quelque autre art. La pierre de touche est là. Son objet est donc *lui-même*; il le savait; maintenant il l'expérimente corporellement. De quelle œuvre est-il capable, à lui seul, sans le secours d'un propos littéraire, plastique, sculptural ou pictural?

Pour simplifier notre démonstration, nous avons toujours parlé du corps tout court; nous l'avons même isolé complètement dans l'espace indéfini. Il va de soi que c'est l'Idée du corps vivant que nous avons prise ainsi comme élément essentiel; il est évident qu'en abordant la pratique de l'art *vivant*, l'on se trouve en face des corps — le sien compris — et que, si le corps est le créateur de cet art, l'artiste qui est possédé de l'Idée possède implicitement tous les corps. Il en résulte que c'est avec la vie qu'il crée, qu'il joue — avec

la vie d'êtres vivants et dont la collaboration volontaire lui est indispensable s'il n'en veut pas faire des marionnettes articulées. L'Idée de Collaboration est donc implicitement contenue dans celle de l'art *vivant*. L'art *vivant implique une Collaboration*. L'art *vivant* est social; il est d'une façon absolue l'art social. Non pas les beaux-arts mis à la portée de tous, mais tous s'élevant jusqu'à l'art. Cela revient à dire que l'art *vivant* sera le résultat d'une discipline — discipline rendue collective, si ce n'est pas toujours effectivement sur tous les corps, du moins déterminante sur toutes les âmes par l'éveil du sentiment corporel. Et, de même que l'Idée seule du corps — du corps idéal, si l'on me permet ce terme — a pu nous convaincre de sa réalité esthétique possible et souhaitable, de même l'Idée du sentiment corporel esthétique saura orienter et guider ceux auxquels l'expérience effective du mouvement plastique n'est pas accordée. Pour ceux-ci, le contact et l'influence des êtres privilégiés par la vie du corps seront précieux. En pédagogie, le strict échange entre le maître et l'élève est la condition d'une discipline productive; que ferait l'un sans l'autre ? Il en sera de même pour l'Art *vivant*: les forces employées à l'étude corporelle se transfuseront, automatiquement, dans l'organisme réfléchi des autres, pour des productions et des fins que l'effort corporel, à lui seul, rendrait plus difficile. Par cet échange, l'énergie dépensée d'un côté demeurera toujours une puissance vivante au niveau constant, et nous assurera, jour après jour, l'existence de l'art *vivant*.

Supposons un poète — par quoi j'entends un artiste qui pense, sent et voit les choses dans une lumière particulièrement favorable à leur relief, et qui a le don de les exprimer de préférence par la parole (écrite ou non) — et supposons ce poète possédé de l'idée de collaborer à l'art *vivant*, et à

une œuvre représentant cet art. Il sent bien que son choix ne saurait être arbitraire; du reste l'initiation à la vie corporelle artistique lui présente toujours davantage sa vie entière de poète d'une manière plus pure et dépouillée d'alliages superflus; donc plus simple. Les éléments éternels d'humanité tendent à dominer en lui, et de très haut, les contingences où il se complaisait, et que la parole à elle seule exprime supérieurement. Cette parole qui était sa joie et son orgueil ingénu, acquiert une puissance nouvelle qu'il ne s'explique pas encore. Il la possède bien, toujours; il sent, même, qu'il la possède mieux qu'auparavant et qu'il sait la douer de nouveaux accents, — pourtant ces accents lui échappent, comme en un appel vers d'autres accents... Plus maître que jamais de sa vie de poète, de sa richesse intérieure, de la vue claire de ses yeux, il entend les mots lui parler dans un langage nouveau où leur signification s'est agrandie en proportion de la valeur de chaque geste de sa pensée, et qui lui fait éprouver un sentiment de plénitude merveilleux. Analyste puisque poète, il revient à cette fonction, se place devant les mots nouveaux et les interroge. Mais les mots ne lui répondent pas; ils restent vibrants d'une vie mystérieuse, incitateurs de formes inconnues, et semblent demander de lui, avec insistance, quelque nouveau geste, quelque accomplissement suprême de son grand Désir. Il tend les mains pour tout attirer à lui, et les mots s'y refusent. Que faire ? Lentement, solennellement, il écoute, maintenant, leur *appel.* Il a compris: ses mots l'appellent; ses mains ne doivent plus se tendre pour saisir; elles doivent s'offrir, se donner,et, avec elles, son être tout entier, son être, cette fois-ci, intégral. La conversion est accomplie: le collaborateur est né dans le poète. Son choix est fait; ou plutôt il n'y a plus de choix ! Chacun des gestes de sa pensée, il pourra le donner, s'il le

veut, à l'art *vivant*, au lieu de l'enfermer dans le symbole des mots; car, maintenant, l'expression de sa vie sera la Vie. Et les mots, délivrés, retentiront pour célébrer leur subordination à l'art *vivant* et lui demander de les animer: le poète les a donnés; de cet art seul il veut les recevoir en retour. Est-ce à dire que le poète n'écrira plus pour être lu, et cessera, par conséquent, d'être un littérateur ? Non, sans doute. Mais, comme les autres artistes qui se trouveront devant l'art *vivant*, il fera l'expérience d'une mise en place définitive, et telle qu'il n'en avait aucune idée auparavant. Il comprendra combien de notions et de sentiments il confiait aux seuls mots, alors qu'ils appartenaient, de droit, à l'Expression intégrale *vivante*; et, inversement, à combien d'objets dignes de son attention poétique il refusait l'expression littéraire, absorbé qu'il était par ceux dont les mots n'épuisent pourtant pas le sujet. Les autres arts l'avaient toujours sollicité; forcément, il les transposait un peu dans le sien, et en éprouvait une satisfaction mêlée d'embarras. Ce ne lui sera plus possible, maintenant; là où le peintre, le sculpteur, etc... lui sembleront incliner hors de leur cadre respectif, l'art *vivant* se dressera devant le poète pour lui dire: « Conduis-les-moi. » Dans tous les domaines de l'art, l'art *vivant* lui servira de régulateur, révélant les abus, pacifiant les rébellions; car, avec lui, l'anarchie n'est plus possible. Et, dans cette action libératrice, le poète joue un rôle prépondérant, de concert avec le musicien.

J'ai dit que la musique se trouve à une place exceptionnelle entre les arts immobiles et l'art *vivant*, transposant en vie, animée dans le Temps, ce que ceux-ci ne nous offrent que dans l'Espace. Le poète partage cette place, mais à un autre titre; son rôle est moins spécialement technique. Il inspire la forme, dans ce qu'elle doit avoir d'intelligible; il

est le *titre*, l'échafaudage pour la construction de l'édifice vivant. La construction achevée, il semble disparaître; mais c'est lui qui a soutenu le poids des matériaux dans leur ascension, et qui a donné les proportions; il les a même indiquées dans l'espace avant leur existence positive; sans lui l'édifice ne serait pas; il l'a contenu en puissance. Maintenant c'est l'édifice qui contient le poète, en esprit: dans la forme de l'œuvre d'art vivant, le poète réalise la toute présence. Pas un son musical, pas un geste corporel qui ne le possède. Pour cette existence merveilleuse, il doit consentir à n'être, lui-même, d'abord que l'échafaudage; puis, à se donner complètement. Pourtant, et ainsi que dans toute construction bien ordonnée, la structure du bâtiment, et la nature et la pesanteur des matériaux, doivent s'exprimer clairement. C'est là que le poète conservera un peu de sa vie personnelle, et ces indices seront les mots du poème vivant. A ces indices le musicien doit céder; ce sont eux qui lui ont permis d'élever le sanctuaire; ce sont eux encore qui en supportent et assurent l'équilibre. Ils témoignent de l'ossature de l'organisme dans lequel la musique souffle la vie; ils ne sont pas l'Expression, ils en sont les soutiens. La collaboration ne peut pas être à la fois plus étroite et marquer plus de subordination réciproque. L'architecte de l'œuvre d'art *vivant* se divise, ainsi, en poète et en musicien, l'un conditionnant l'autre, mais jamais l'un sans l'autre; leur équilibre n'est pas dans l'égalité des participations; leurs proportions, au contraire, seront toujours variables et conditionnées par les lois de l'équilibre, c'est-à-dire du centre de gravité. Si le musicien veut chanter seul, l'édifice courra quelque danger; si le poète veut seul parler, nous risquons bien alors de n'avoir que l'échafaudage, plus ou moins décoré... Le poète est en quelque sorte le contenant, ou les mains qui portent et soutiennent;

le musicien, le liquide bouillonnant, ou les matériaux précieux et travaillés. Leur union, opérée par le corps, crée l'œuvre d'art *vivant;* et cette union est si complète que l'un comme l'autre peut se saisir des motifs que les arts immobiles voudraient en vain réaliser, et libérer ainsi leur vision de ce qui lui faisait violence.

Or, quand nous disons poète et musicien, nous n'excluons certes pas les représentants corporels de l'art *vivant* ! L'expérience musicale, faite en son propre corps, ne peut que disposer favorablement quiconque l'a ressentie, et le diriger vers les motifs que l'art *vivant* sait et doit exprimer, en l'écartant, du même coup et de par son sentiment corporel avivé, des motifs destinés à l'immobilisation des autres arts. L'art *vivant* s'adresse à l'être tout entier, et plus ses collaborateurs pourront lui apporter de leur vie, plus haut il pourra placer sa mission. Le « métier » *vivant* est à la fois très simple et très complexe. La théorie en est simple, puisqu'elle demande le don complet de soi-même; mais l'application exige une étude multiple, qu'il n'est pas accordé à chacun de pouvoir faire intégralement. De là le principe de Collaboration, ou coopération. Et l'on remarquera que ce principe nous est déjà une garantie de la qualité purement humaine de l'œuvre; les contingences spéciales qui, nous l'avons vu, sont du domaine du Signe (par opposition à l'Expression), concernent plus les individus que la collectivité. Si, pour quelque raison, elles devenaient momentanément nécessaires, l'œuvre *vivante* inclinerait vers une application dramatique qui appelle un auteur plutôt qu'un autre, et les collaborateurs devront consentir, par exception, à n'être que les exécutants fidèles de la volonté d'un seul, et s'éloigner, pour un temps, de l'Expression collective plus spontanée. La vie de l'œuvre se manifeste aussi dans cette oscillation entre le Signe et

l'Expression, qui l'empêche de se cristalliser en un code esthétique formel. Cette oscillation soutient l'attention, stimule l'émotion par les contrastes qu'elle oppose, et permet à l'individu de se manifester plus complètement qu'en une forme exclusive.

Par exemple, dans une grande fête nationale et patriotique, les motifs historiques (plus ou moins, aussi, géographiques et sociaux) ont un rôle considérable à jouer; ils seront, là, plus que le titre; ils auront à se dérouler dans le temps et pour nos yeux. Si nous ne les présentons que sous leur forme intelligible, c'est-à-dire simplement dramatique, nous leur enlèverons leur valeur éternelle, ou, du moins, cette valeur ne sera pas *représentée,* mais restera enclose dans l'action historique; et c'est, alors, nous qui devrons silencieusement, dans notre for intérieur, la déduire de ce qui nous sera représenté, ou de ce que nous représenterons nous-mêmes si nous sommes exécutants. L'Expression de cette valeur éternelle des contingences accidentelles et historiques n'aura pas revêtu une forme artistique; elle ne sera pas révélée comme un bien commun, mais sera restée soumise au plus ou moins de sensibilité et de noblesse de chaque individu isolément: l'essence humaine de l'action historique — *l'essence intime du phénomène,* pour parler avec Schopenhauer — n'aura pas été *exprimée* ni représentée. C'est là que l'oscillation prendra sa haute portée sociale. L'émotion divine ne doit pas rester le privilège de quelques-uns, de ceux qui savent et peuvent la dégager de son enveloppe accidentelle; nous devons l'offrir en une forme clairement accessible à tous. Nous devons montrer aux yeux, faire entendre aux oreilles, le drame éternel caché sous les mœurs, les événements, les costumes historiques. Et l'art *vivant,* dans sa parfaite pureté, dans son idéalisation la plus haute, en est seul

capable. La fête patriotique oscillera, donc, judicieusement, entre l'Indication dramatique historiquement précisée, et son contenu d'éternelle humanité hors d'une époque déterminée de l'histoire. A Genève, en juillet 1914, le premier acte de La Fête de Juin, grand spectacle patriotique commémorant l'entrée de Genève dans la Confédération suisse, composé et mis en scène par Jaques Dalcroze, a donné de ce phénomène esthétique un exemple grandiose et certainement sans précédent. Il réalisait la *simultanéité* des deux principes. Le spectateur avait sous les yeux, à la fois, les motifs historiques animés, dont la succession même formait une action dramatique majestueuse, et leur Expression purement humaine, dépouillée de tout appareil historique, comme un commentaire sacré et une réalisation transfigurée des événements. Cet acte fut une révélation définitive, et, certes, héroïquement conquise par l'auteur et ses collaborateurs!

Nous avons mentionné le fait que l'œuvre d'art *vivant* est la seule qui existe complètement sans spectateurs (ou auditeurs); sans public, parce qu'elle le contient déjà implicitement en elle; et, que cette œuvre étant *vécue* dans une durée déterminée, ceux qui la vivent — les exécutants et créateurs de l'œuvre — lui assurent, par leur activité seule, une existence intégrale. En venant bénévolement nous en convaincre et la contempler, nous n'y ajoutons rien et devons en être conscients; l'apport spécifique, l'activité personnelle si chère à l'artiste, et qu'il réclame pour sa part devant toute œuvre d'art, ne nous est plus demandée. Mais, d'autre part, l'art *vivant* ne nous autorise pas non plus la mortelle passivité du public de nos théâtres. Qu'avons-nous donc à faire pour participer néanmoins à sa vie? quelle sera notre attitude vis-à-vis de lui ? Tout d'abord ne pas nous sentir *vis-à-vis* de lui. L'Art *vivant* ne se représente pas. Nous le savons déjà;

il nous reste à l'éprouver. Comment ? En nous détournant de lui comme inabordable ? Mais, nous ne le pouvons pas; dès le moment où il *est*, nous sommes avec lui, en lui. Nous y refuser serait nous désavouer nous-mêmes, comme, hélas! nous le faisons, déjà, dans tant d'occasions de notre vie sociale. Ne laissons pas, au moins, cette floraison miraculeuse s'épanouir sous nos yeux seulement ! Tentons la grande expérience et sollicitons les créateurs de l'œuvre de nous *prendre avec eux* ! Ils chercheront alors quelque trait d'union qui transporte en nous la divine étincelle. Si petite soit notre part de collaborstion *dans* l'œuvre, nous vivrons avec elle, et nous découvrirons que nous sommes des artistes.

C'est avec émotion que l'auteur écrit ces derniers mots. Il y enferme toute sa pensée et y résume ses plus hautes aspirations.

Le travail est non seulement la source du contentement et, partant, du bonheur; il est aussi le seul moyen de mener à chef n'importe quel profond désir. Par conséquent, dans tous les domaines, la *technique* du travail est d'une importance capitale. Le chef-d'œuvre d'un maître d'état, dans les anciennes confréries, était, avant tout, la preuve d'une maîtrise technique. Ces anciens artisans sentaient combien par là seulement ils arrivaient à la beauté. La recherche de la beauté allait de soi, pour eux; et probablement qu'ils n'en parlaient jamais. Seule, la maîtrise technique restait un objet de discussion et d'efforts.

L'auteur a la conviction que la voie *technique* peut seule nous conduire à la beauté collective dont l'œuvre d'art *vivant* est le modèle. C'est sous l'empire presque tyrannique de cette conviction qu'il a rédigé son ouvrage et lui a donné sa forme. Vouloir la fin sans acquérir les moyens serait là,

peut-être, plus illusoire et dangereux qu'ailleurs, puisque l'art abrite un démon qui se change facilement, à notre appel inconsidéré, en ange de lumière; un démon que la scrupuleuse droiture technique est seule capable de maintenir en servitude. Bien des tentatives d'art intégral et plus ou moins collectif ont échoué, et échouent encore, à cause d'une technique incomplète; on y prend pour l'œuvre entière ce qui n'en est qu'un fragment; et c'est à ce fragment que l'on applique alors des procédés forcément impuissants. Nous avons créé abusivement une sorte de classement et considérons, par exemple, toute préoccupation technique concernant les objets comme différente de celles concernant les individus; cela si bien que nous nommons volontiers les unes la pratique, les autres la théorie, en oubliant que les théories humaines peuvent également devenir techniques et se transformer en outil de travail. En sociologie, psychologie, etc..., les efforts modernes ont tous cette orientation, et l'on y discute de la valeur de l'*outil*. En art, l'anarchie règne encore, et vouloir placer l'être humain dans la hiérarchie des moyens à employer — dans la collection des outils de la technique d'une œuvre — paraît une utopie et un enfantillage. Toujours, l'artiste considère l'humanité — ses frères — comme une masse distincte de lui, et à laquelle il présente son œuvre achevée. La conversion esthétique, qui consiste, nous l'avons vu, à se prendre soi-même comme l'œuvre et l'outil, puis à étendre ce sentiment, et la conviction qui en résulte, jusqu'à ses frères, cette conversion est restée encore ignorée de l'artiste; et les mieux intentionnés s'imaginent faire acte de solidarité sociale, et témoigner de leur désir d'art collectif, en plaçant sous le nez du pauvre spectateur une œuvre qui ne lui a jamais été destinée, et que, du reste, il ne peut pas goûter ainsi.

La technique de l'art *vivant,* c'est justement ce pauvre spectateur qui la conditionne; sans lui, pas de technique.

Et si l'auteur s'est vu, ici, obligé de commencer par la fin, et d'analyser les moyens, pour en arriver à découvrir leur producteur et constructeur initial, c'est que nous vivons encore dans le malentendu esthétique résultant d'une fausse hiérarchie, et qu'il craignait d'être peut-être mal compris s'il s'était avisé de présenter, dès l'abord, ce grand Inconnu... Maintenant, forts de sa connaissance, nous pouvons rebrousser chemin pour gagner une vue d'ensemble; car il semble qu'aucun malentendu ne soit possible encore.

Par ce rapide coup d'œil rétrospectif, l'auteur cherchera à répondre à la question que sans doute le lecteur lui pose depuis longtemps: Comment faire ? Comment mettre en œuvre ? Comment en venir au fait et au prendre ?

Le grand Inconnu et l'expérience de la beauté.

A une époque où, dans tous les domaines du savoir, nous cherchons à nous mieux connaître, comment ne pas être frappé de l'ignorance où nous sommes encore de notre propre corps, de notre organisme entier, au *point de vue esthétique* ? Le développement magnifique des sports, de l'hygiène générale, nous a donné le goût du mouvement, du grand air, de la lumière; avec la santé, la beauté physique s'en est certainement accrue, et la force corporelle lui donne des airs de liberté que l'on ne peut méconnaître, et qui touchent même parfois à une indifférence un peu insolente ou inhumaine. Le corps recommence *à exister pour nos yeux*; nous ne le couvrons plus nécessairement, nous l'habillons seulement; et, si bien des préjugés restent encore tenaces et se manifestent de façon toujours regrettable, en mettant en suspicion le corps dévêtu, ou bien en conservant des coutumes d'habillements que nous nous croyons imposées par la bonne éducation, la situation sociale, la vie de bureau ou la vie mondaine, etc..., il n'en reste pas moins qu'un bourgeois d'il y a cinquante ans serait fort surpris de notre désinvolture à cet égard. Nous *sentons* notre corps sous nos vêtements; et, quand nous nous dévêtons, nous sentons l'anomalie qu'il y a à considérer comme une précaution de moralité (en ce sens notre moralité est toujours sexuelle) ce que notre climat seul nous impose.

De tout ceci il résulte que la beauté du corps humain tend à rentrer dans nos mœurs. Hypocritement, nous la reléguions dans nos musées ou dans les ateliers d'artistes, avec un soupir de tolérance et d'embarras, mais rassurés, cependant; ces corps ne bougeaient pas et ne bougeraient pas; l'art les immobilise, et, en ce sens du moins, ils étaient de tout repos; la morale et la censure publiques pouvaient veiller sur eux. Mais s'ils avaient bougé, s'ils bougeaient, seraient-ils de marbre, ou bien dessinés et peints ? Non ! ils seraient de belle chair vivante et c'est cela, paraît-il, que nous ne voulons pas. Le malaise et la curiosité que nous inspire un musée de cire ne vient-il pas de ce que le corps y est représenté presque jusqu'au mouvement, et souvent même au delà ? Et que pour rendre ce mouvement plausible il a fallu imiter ce corps jusqu'au trompe-l'œil. D'autre part, des acrobates qui s'immobilisent en groupes dits « plastiques » ne recouvrent-ils pas leurs corps d'une couleur uniforme, blanche à l'ordinaire, pour simuler la matière inanimée et, par conséquent, se rendre inoffensifs « moralement »...? Et, quand sous nos yeux, ils changent leurs attitudes, pour les immobiliser de nouveau et différemment, l'instant où ils agissent — celui de leur mouvement — n'est-il pas énigmatique et troublant ? Car pourquoi se couvrir de couleur si l'on bouge ? Du reste, autant l'immobilité du corps vivant est un non-sens esthétique, qu'aucun vernis ne peut justifier, autant le mouvement d'un corps verni est une chose repoussante, puisqu'il anime une forme que l'on veut présenter comme inanimée. L'un comme l'autre sont profondément immoraux, puisqu'ils faussent notre goût esthétique en se servant pour cela de ce qui devrait en être l'objet le plus sacré.

Pour la grande majorité, la beauté corporelle — et par conséquent le corps nu — n'est tolérable qu'en art; par

quoi l'on entend inanimée et transfigurée par la synthèse. Et pour ce qui est de la « moralité » sexuelle, nous tolérons en art, les scènes les plus manifestement lascives; les uns parce qu'elles subviennent à la pauvreté de notre vie publique sur ce point pourtant essentiel, les autres pour ne pas risquer d'être accusés de ne rien comprendre aux beaux-arts.

Notre pudeur vient de l'embarras que nous éprouvons à montrer notre propre corps, et de ce que nous éprouvons le même genre de trouble devant d'autres corps nus, parce-que nous savons parfaitement que ces corps sont nous-même. Si nous conservons ce sentiment de gêne — pour ne pas dire plus — nous devons renoncer dès l'abord à l'art *vivant*, car cet art vit du sentiment de la collectivité des corps vivants et du bonheur que nous procure cette collectivité. Nous devons, ensuite, renoncer à toute espèce de pureté et d'ingénuité dans notre sentiment artistique en général, l'art, quel et comme qu'il soit, n'étant que l'expression de nous-même. Il n'y a pas de transigeance possible, et toute l'histoire de l'art en témoigne pour notre plus profonde confusion. Etre artiste, c'est premièrement n'avoir pas honte de son corps, mais l'aimer dans tous les corps, le sien compris. Si j'ai dit que l'art *vivant* nous apprendra que nous sommes des artistes, c'est que l'art *vivant* nous inspire l'amour et le respect — pas d'amour sans respect — pour notre propre corps, et cela en un sentiment collectif: l'artiste-créateur de l'art *vivant*, voit dans tous les corps son propre corps; il sent dans tous les mouvements des autres corps les mouvements du sien; il vit, ainsi, *corporellement*, dans l'humanité; il en est l'expression; l'humanité est la sienne; et cela non plus en symboles écrits, parlés, peints ou sculptés, mais dans le grand symbole vivant du corps vivant, librement animé.

Après une bonne hygiène et la part des sports qui lui est compatible, l'éducation esthétique du corps est, nous l'avons vu, le premier degré à franchir; sa maîtrise, proportionnée aux moyens individuels, le premier grade à obtenir. D'une juste pédagogie corporelle dépend l'avenir de toute notre culture artistique et, il va de soi, l'existence même de l'art *vivant*. Son importance n'est pas calculable.

Et n'oublions pas, ici surtout, la responsabilité sérieuse, presque solennelle, qui incombe à tous ceux qui sont à même d'obtenir ce grade, puisqu'ils n'auront jamais assez de toute la puissance esthétique conquise sur eux-mêmes, pour en transfuser la portion indispensable en ceux qui, d'une façon ou d'une autre, sont moins privilégiés. Le socialisme esthétique est encore inconnu. Nous croyons faire acte d'humanité en plaçant l'œuvre d'art à la portée de tout le monde (selon le terme hypocritement convenu). Il est même des artistes qui conçoivent et exécutent leurs œuvres dans ce but, et qui s'en veulent du bien. Un gâteau n'est pas davantage à la portée du pauvre si l'on y met moins de beurre et de sucre. L'idée même de mettre un gâteau à la portée du pauvre est dépourvue de sens. C'est *nous* — nous-même — que nous devons mettre, non pas à sa portée, mais lui donner; et quand je dis nous, je n'entends certes pas nos œuvres, mais bien notre personne intégrale, le corps compris; et quand je dis corps, je ne dis pas seulement nos bras pour partager son travail ou secourir sa faiblesse, mais notre corps tout entier. Or nous ne le pouvons qu'en nous reconnaissant dans son corps à lui; et lui ne sentira notre don que s'il se reconnaît dans le nôtre. En art nous n'avons rien d'autre à lui apporter. Ce geste est le point de départ. L'art *vivant* dépend de ce geste. Ce ne sont pas des fruits gonflés d'une sève qui n'est pas la sienne, mûris sous un soleil qui n'est pas son soleil, que

le déshérité pourra jamais s'assimiler. Nous n'avons pas, non plus, à l'attirer à nous; il n'a pas à nous attirer à lui. Nous devons nous *reconnaître* mutuellement. Le rayon de lumière qui permettra cette pénétration divine doit trouver une atmosphère où il puisse se répandre en une clarté constante. Du point de vue esthétique, cette atmosphère, c'est notre corps, mis en une commune possession pour un but artistique défini. Les habitants de Tahiti ne concevaient l'amitié ou l'amour, que si deux êtres avaient eu peur *ensemble*. Leur vie était si calme qu'une impression très vive, ressentie *en commun*, était nécessaire pour unir leurs âmes. Dans notre vie — nivelée et monotone au point que les pires bouleversements, les plus cruelles souffrances ne suffisent pas à secouer notre torpeur sociale, à éclairer nos égoïsmes accumulés, notre dilettantisme barbare, — la joie indicible de l'art *ressenti en commun* veut consacrer notre union fraternelle. Or, ressentir en commun ne signifie pas avoir ensemble le même plaisir, comme dans une salle de concert ou de spectacle, mais être animé dans son être intégral — son corps autant que son âme — de la même flamme *vivante*, vivante donc active; d'avoir « eu peur ensemble » sous l'étreinte toute puissante de la beauté, et d'en avoir accepté, ensemble, l'impulsion créatrice et ses responsabilités.

Robinson dans sa cruelle solitude, devait se créer à lui-même des êtres pour se réjouir et souffrir avec lui, selon l'expression de Prométhée. C'est dans son propre corps qu'il devait les reconnaître; et le don réciproque n'était possible, pour lui, qu'en une fiction dramatique, qu'en une application spéciale de l'art *vivant*; et, l'art dramatique étant d'exprimer des sentiments que notre vie personnelle ne nous oblige pas de ressentir au même moment, donc des sentiments fictifs, il pouvait bien « avoir peur » *avec* les person-

nages de sa création, mais il restait seul: même le don qu'il faisait de lui-même restait fictif; bien que son œuvre existât, certes, et bien vivante ! Peut-être sommes-nous tous aussi solitaires que Robinson, mais — loué sois-tu, ô Prométhée — nous le sommes en commun! et quand nous nous reconnaissons en notre frère, c'est en un autre corps que le nôtre; aussi la fiction dramatique n'est-elle pas une condition indispensable à notre union; les modifications esthétiques imposées par la musique suffisent pour établir le courant qui doit unir nos âmes en unissant nos corps. Le grand Inconnu, notre corps — *notre corps collectif* — il est là; nous devinons sa présence silencieuse, telle une grande force latente et qui attend; parfois, même, nous ressentons un peu de la joie qu'il a peine à contenir... Laissons déborder cette joie; l'art veut nous la donner !

Apprenons à vivre l'art en commun; apprenons à en soutenir en commun les émotions profondes qui nous lient et nous engagent pour nous libérer. Soyons artistes ! *Nous le pouvons.*

Il est dans nos habitudes de considérer l'existence d'un artiste comme plus indépendante que la nôtre; nous lui pardonnons davantage et mêlons à cette bienveillance protectrice de l'envie et de l'admiration. Notre admiration est inspirée du caractère désintéressé de l'art, que nous reportons, inconsidérément, sur l'artiste pour y trouver l'excuse de bien des faiblesses; et nous envions alors l'être auquel nous accordons le droit de vivre plus ou moins en marge et dans une lumière très avantageuse. Tout cela résulte, nous le savons parfaitement, d'une faculté que nous ne possédons pas, et dont l'exercice procure des jouissances et un crédit enviables. Observons, cependant, que toutes les activités

dont nous ne pouvons pas pénétrer le détail et dont nous constatons seulement le résultat, nous inspirent ce même genre d'admiration et d'envie. La personne d'un grand savant, astronome, chimiste, etc... est séparée de la nôtre par les mystères de son travail Un travail d'exception doit évidemment avoir une influence très particulière sur le caractère; nous le croyons du moins, et sommes enclins à mettre respectueusement toutes les originalités sur le compte de cette influence. Le travail inconnu nous inspire ainsi de l'admiration, mais il nous sépare de l'individu; nous nous distinguons nettement du grand savant comme de l'artiste. Socialement, nous nous, maintenons en spectateurs, vis-à-vis d'eux. Nous tendons, éternellement, la main pour recevoir — là comme ailleurs — et si nous ne sollicitons pas un homme d'affaires de nous donner de l'argent, parce que nous nous sentons du même côté que lui.., nous mendions, notre vie durant, auprès de ceux dont l'activité nous semble assez désintéressée et distincte de la nôtre pour nous le permettre.

Il est de toute évidence que nous attendons toujours quelque chose de l'artiste, sans aucun souci de ce que nous pourrions lui offrir en retour. L'intermédiaire de l'argent nous laisse débiteurs de l'artiste. Nous savons qu'une paire de chaussures se fait avec de l'argent et, lorsque nous avons payé notre cordonnier, nous pouvons penser à autre chose. Lorsque nous contemplons une œuvre d'art achetée, nous sentons que nous n'avons rien donné en retour qui puisse lui être comparé, et que cette œuvre d'art n'est, après tout, pas à nous. « Propriété de Monsieur X... » est une étiquette mensongère. Celui qui achète un brevet sait bien qu'il n'achète pas l'invention. Rien ne peut être offert en échange d'une grande découverte; rien, en échange d'une œuvre d'art; l'une et l'autre restent à jamais la propriété de l'artiste et

du savant. Le rôle intermédiaire de l'argent accentue, au contraire, davantage encore celui de spectateur incorrigible que nous sommes.

Lorsque nous achetons un billet de concert, théâtre ou conférence, ces tristes relations sont manifestes; faire queue dans les zigzags d'un bureau de location est toujours humiliant; aussi tout le monde cherche à ne pas trop s'en apercevoir... Et pourtant notre vie est une queue perpétuelle devant le guichet de l'artiste, du savant, de l'homme de foi. Nous persistons à croire que les choses s'achètent et, si nous ouvrons, pour ce faire, notre bourse, avec ou sans argent, nous n'en cadenassons que plus délibérément notre individualité. Le seul don qui puisse toujours suffire à l'échange, c'est le don de nous-même; nous le savons parfaitement, et nous nous y refusons: la honte méprisable qui nous interdit de montrer notre corps, nous retient, aussi, pour découvrir notre âme. Et nous nous plaignons d'isolement! Celui qui, sans préjugé, et d'un esprit droit, s'est approché de certains chrétiens sincèrement conséquents — ils sont rares — et les a suivis quelque temps, en observant leurs actes, leurs paroles, leur physionomie et leurs gestes, a dû s'écrier, presque douloureusement: « Ce sont des artistes ! » En effet, ces êtres d'exception accomplissent, heure après heure, l'acte essentiel, l'acte indispensable à l'existence de l'art: le don de soi. Et leur vie serait une œuvre d'art, si nous savions, si nous pouvions la posséder, c'est-à-dire donner la nôtre en échange. En ce sens, nous avons bien des œuvres d'art; nous n'en possédons aucune.

Oh oui ! Nous sommes isolés sous les verrous de notre geôle ; nous ne recevons notre pitance qu'au travers d'un guichet. Comment saurions-nous, alors, ce qui se passe au delà de ce guichet ? Or, c'est là le mystère

qui force notre respect, notre admiration; la liberté qui nous remplit d'envie ! L'artiste ? Mais, c'est celui qui vit au delà du guichet et de ses limitations, de ses dépendances pitoyables.

Une telle situation a dû, nécessairement, créer des formes d'art anormales. Vivre en prison n'est pas la vie normale. Notre art moderne est un art destiné à des prisonniers. Et l'artiste ne peut pas davantage se donner à des prisonniers que ceux-ci n'ont le pouvoir de se donner à lui; une porte verrouillée les sépare.

Aucune forme de notre art contemporain ne doit, désormais, nous servir de norme, ni même d'exemple. Nous voulons sortir de prison, respirer un air pur, et le respirer en commun. Toute œuvre inspirée par notre captivité, nous la rejetterons derrière nous, dans les tristes couloirs où nous avons végété. Et nos mains, libérées, ne se tendront plus pour recevoir mais pour donner. Que nous importe qu'elles soient vides: d'autres mains viendront les saisir, les remplir de la même chaleur vivante qui les pénètre, pour la recevoir en retour. Et le pacte immortel sera conclu. Nous voudrons tous *vivre* l'art, et non plus seulement en jouir ! Les uns vis-à-vis des autres, nous ne nous opposerons plus ainsi que dans nos salles et nos bibliothèques, mais nous nous pénétrerons; et ce ne seront plus de pâles reflets extérieurs qui éclaireront nos yeux... Non ! Ce seront nos yeux mêmes qui lanceront dans l'espace leur flamme et qui créeront, en liberté, la lumière *vivante* au travers de l'espace *vivant*, dans la transfiguration du temps. Et qu'importe si nos premiers pas sont maladroits? Nous *vivrons* l'art; ou, mieux: nous lui apprendrons à *vivre*; et nous pourrons sourire de commisération à la vue, à l'ouïe, des œuvres dont la perfection factice était le fruit de notre esclavage.

Notre pierre de touche sera notre expérience de la beauté, expérience faite en commun. Nous serons tous *responsables* de nos propres œuvres, et n'aurons plus à chercher les raisons d'œuvres accomplies sans nous. Nos œuvres seront le résultat suprême de notre vie intégrale, exprimée par un corps — le nôtre — soumis à l'austère discipline de la beauté. Notre but est dans cette activité même; aussitôt atteint nous le dépassons; la Vie est dans le Temps: sitôt réalisée, le passé l'engloutit, l'avenir la requiert, et le temps ne lui accorde pas de loisir pour la passivité... C'est en ce sens, surtout, que l'art doit être vécu !

Nous abandonnerons le bouquiniste, et le collectionneur, à leurs toiles d'araignées. Un livre, une partition, un tableau, une statue, n'auront plus qu'une valeur relative; valeur d'éducation, de renseignement, d'émotion, de souvenir, de protection. Schopenhauer nous sssure que tous les grands hommes, dans n'importe quel domaine de l'activité humaine, ont toujours dit, ou voulu dire, exactement «la même chose»... Cette « chose », nous la sentirons palpiter en nous, devenir toujours plus insistante, inspiratrice; et, libérés des chaînes de la Forme, nous la clamerons — cette « chose » — chacun à sa manière! aussi certains de sa réalité suprême que nous le serons de la conquête de notre être intégral.

L'Expérience de la beauté, en nous donnant la clé de notre personnalité, nous rendra conscients des limitations de notre vie quotidienne, et nous enseignera la patience et la sérénité. Car elle entretiendra, dans les circonstances ternes ou douloureuses de notre vie, un ardent foyer d'espoir: tel celui de l'artiste quand il voit la destruction d'une belle œuvre d'art — peut-être même de son œuvre à lui, ainsi que nous le montre Léonard de Vinci — et qu'il sent en lui-même le pouvoir d'en créer mille autres nouvelles...

Mais ce nouveau pouvoir ne sera pas une joie seulement. L'accroissement de la puissance implique celui de la responsabilité; et le don de soi-même n'ira pas sans nous obliger à faire d'étranges constatations. Nous devrons convenir que donner n'est pas tout, et nous nous demanderons quelle est la valeur, la qualité, de ce que nous voulons offrir.

Puisque l'expérience de la beauté a été le résultat d'une conscience *nouvelle* que nous avons prise de notre corps, la notion même de ce corps acquiert une portée que nous ne soupçonnions pas, ou que nous avions oubliée.

Jusqu'ici l'auteur, entraîné par les nécessités techniques de son sujet s'est borné à nommer notre *corps* par son nom, sans autre; et plus d'un lecteur, peut-être, aura été choqué de cette insistance, et péniblement étonné de ce qu'aucun correctif ne venait le tempérer. En effet, notre morale nous a accoutumés à ne comprendre sous ce vocable qu'un organisme, sujet à des penchants si dangereux pour notre être spirituel, qu'une ligne de démarcation devait être sévèrement entretenue entre eux. Inutile de rappeler jusqu'à quel degré d'hypocrisie et de laideur ce principe criminel nous a fait descendre. Mais, par contre, il devient indispensable, ici, de se souvenir que par « corps » — le corps humain, sans plus — nous désignons la seule forme *visible* de notre être intégral, et qu'ainsi ce mot possède l'une des plus hautes dignités que notre vie puisse conférer au langage. Par conséquent, si l'auteur a dû souvent s'en servir pour désigner une simple forme mobile dans l'espace, il n'a jamais perdu de vue sa suprême fonction.

Le moment est venu de l'affirmer, puisque nous sommes arrivés au point de notre étude où la responsabilité de notre être intégral — corps compris — entre plus spécialement en ligne de compte.

Tant qu'il n'était question que du temps et de l'espace, de deux ou de trois dimensions, des mouvements et des durées, — la dignité du terme pouvait être sous-entendue; car il est bien évident que nous ne prendrions pas tant de souci esthétique pour un organisme sans âme, pour une simple machine ! Maintenant tout malentendu doit être écarté. Nous avons vu que la dignité artistique du corps en mouvement constitue un problème technique important à résoudre pour l'avenir de notre culture. Il resterait à nous convaincre des obligations que cette dignité impose à notre être intégral dans la vie publique; et c'est là que doit s'arrêter l'étude présente. Car chacun peut mesurer dans les limites de son âge et de sa position sociale, de son degré de culture et de ses facultés personnelles, la place qu'il occupe, ou doit occuper, pour être un artiste *vivant*, un représentant de la *vie* de l'art.

Cette vie confère à ses disciples un rayonnement qu'aucune déformation professionnelle ne saurait intercepter. Elle est en nous un feu définitivement allumé. Aussi la Présence réelle, personnelle et intégrale, en acquiert une valeur nouvelle, puisqu'elle seule peut projeter *directement*, et sans autre intermédiaire qu'elle-même, le rayon divin, avec ou sans paroles, avec ou sans œuvre délimitée. Le moindre geste la révèle.

C'est donc en se répandant le plus possible, en prenant part active ou sympathique à toutes les manifestations de notre vie publique, en se donnant sans réserve et sans retour — mais aussi sans compromissions — que nous préparerons l'avènement bienheureux de l'art *vivant*.

L'auteur se propose de revenir dans une autre étude sur l'influence sociale de la *vie* de l'art et d'en développer les conséquences. Il entrevoit déjà des symptômes précurseurs remarquables. Par exemple: nos salles, quelles qu'elles soient, ont pris une élasticité qui ne peut échapper à personne. Des

réunions politiques, religieuses, des conférences, des concerts, etc... se donnent fréquemment dans un cirque, un théâtre; et, par contre, le théâtre se transporte volontiers dans le cirque. L'étiquette, rigoureusement fixée aux façades de nos édifices, commence à flotter à tous les vents. La musique, la danse, sont entrées à la Comédie, et le drame à l'Opéra. Notre existence privée et notre vie en public ne sont plus aussi strictement délimitées que par le passé. Le foyer familial déborde dans la rue, et la vie au grand air fait irruption par nos fenêtres; le téléphone rend nos conversations presque publiques, et nous ne craignons plus d'exposer au grand jour nos corps et, partant, nos âmes.

Aussi éprouvons-nous un besoin toujours plus impérieux de nous réunir, soit en plein air, soit dans une salle qui n'ait pas été affectée, par avance, à l'une de nos manifestations publiques, à l'exclusion des autres, mais dont, au contraire, la seule raison d'être serait simplement de nous réunir, telle la cathédrale du passé...

Le mot m'est échappé ! Je ne le reprendrai pas. Oui: c'est *la cathédrale de l'avenir* que nous appelons de tous nos vœux ! Nous nous refuserons toujours davantage à courir d'un lieu à un autre pour des activités qui ont à se regarder en face et à se pénétrer. Nous voulons un lieu où notre communauté naissante puisse s'affirmer nettement dans l'espace; et cela en un espace assez souple pour s'offrir à la réalisation de tous nos désirs de Vie intégrale.

Peut-être qu'alors d'autres étiquettes s'envoleront à leur tour comme des feuilles mortes: concert, représentation, conférence, exposition, sport, etc..., etc... deviendront des dénominations à jamais désuètes; leur pénétration réciproque sera un fait accompli. Et nous *vivrons* en commun notre vie, au lieu de la regarder s'écouler par des canaux divers, entre des parois étanches.

Les porteurs de flamme.

Parmi la foule sans lumière
qui suit le chemin gris des jours,
quelqu'un surgit soudain, frémissant, ébloui,
heureux!... Heureux!
Sûr d'un triomphe intérieur,
il bondit, brandissant sa joie
comme une torche!
Son ivresse palpite et brûle dans sa main
comme une flamme
que le vent froisse
et déroule!
Et la lumière qu'il brandit
éclaire les visages proches
de la foule...
Elle se propage et grandit.
Et, plus leur ivresse rayonne
et gagne, et grise d'autres cœurs,
plus ces porteurs ardents d'invisibles flambeaux
ont des visages sûrs et beaux
que baigne le vent de leur course!
Puisque prodiguer son bonheur,
c'est en être plus riche encor.

Jacques Chenevière

En poussant mon étude jusqu'aux dernières limites de ses conséquences, je crains d'avoir outrepassé mes droits vis-à-vis du lecteur. Et, pourtant, cela m'a semblé indispensable; car pour tenir fermement un objet dans la main, il faut l'avoir dépassé. De même d'une idée. — Maintenant nous avons pris possession de l'art *vivant*, de l'Idée qu'il représente et des responsabilités qu'il nous impose, et nous devons chercher l'usage pratique qu'il importe d'en faire au bénéfice de notre culture moderne.

Jusqu'ici c'est en consommant sacrifices sur sacrifices que nous sommes arrivés à l'idée pure de ce que représente le Mouvement — c'est-à-dire la *Vie* — dans l'art.

Nous avons dû procéder négativement sur presque tous les points, pour nous attacher le plus sûrement, le plus solidement possible à cette idée; et nous voici en face de nous-même, et de nos semblables, sans autre intermédiaire que le désir d'une communion esthétique. Comment allons-nous exprimer ce désir en vue d'une réalisation pratique, et comment le faire partager aux autres, d'une manière concrète et convaincante qui les incite à s'unir à nous pour la Grande Œuvre ?

Une attitude simplement restrictive, un renoncement passif à tout ce qui dans notre vie moderne contredit à l'art *vivant*, n'auraient-ils pas une influence décourageante et,

partant, déprimante sur les êtres de bonne volonté ? Ne serait-ce pas prendre la lettre pour l'esprit ? Qui donnerait alors l'impulsion ? Qui se trouverait là pour notre sûre orientation, si ceux qui en possèdent la clef l'enferment dans un coffret scellé, sous prétexte de ne la livrer à aucune compromission ?

L'art *vivant*, nous l'avons vu, demande à l'auteur dramatique une *attitude* nouvelle; et cette attitude résulte de la concentration de son imagination sur l'être vivant seulement, à l'exclusion de toutes contingences. En ce sens, nous sommes devenus — maintenant — des auteurs dramatiques, et notre attitude doit répondre à ce nom. Or, un auteur dramatique accepte dans son œuvre des éléments d'humanité qu'il réprouve; c'est même de ce conflit que son œuvre puise la vie. Notre œuvre dramatique à nous, c'est notre vie publique et quotidienne; et si nous en refusons les éléments subversifs, nous renonçons d'emblée à notre œuvre dramatique, à l'œuvre d'art *vivant*. Notre attitude est par là tout indiquée: tel un dramaturge — mais cette fois aux prises avec des éléments *vivants* dès l'origine, — nous devons dominer les conflits, les réactions, pour une fin supérieure. Définitivement orientés, nous portons un flambeau de vie qui doit éclairer tous les replis de notre vie publique, et, en particulier, de notre vie artistique. Ce n'est pas en le plaçant dans notre sanctuaire privé, et devant des images aimées de nous seuls, qu'il pourra guider notre semblable. J'ai dit que tout chrétien sincèrement conséquent est un artiste; il l'est parce qu'il se donne et ne se refuse pas au contact de ceux qu'il veut connaître, et peut-être secourir.

Soyons sincèrement conséquents comme lui. Comme lui, conservons jalousement la source qui alimente notre flambeau, mais portons cette flamme haut la main, comme un grand témoignage; et, où que nous nous trouvions, où que nous ayons voulu nous trouver, éclairons-en l'espace avec ceux qui s'y trouvent; elle éveillera des clartés inconnues, portera des ombres révélatrices..., et nous préparerons ainsi, et par une lutte, certes, fraternelle, l'espace nouveau que nos vœux appellent, l'Espace *vivant* pour nos êtres *vivants*.

Pour conquérir la flamme de la vérité esthétique nous avons dû éteindre sur nos pas les flambeaux mensongers d'une culture artistique mensongère; maintenant, c'est notre feu à nous — à nous tous — qui veut rallumer ces flambeaux.

Ne les abandonnons pas à leur existence fumeuse, et pitoyable, après tout. Notre seul droit, désormais, est celui d'éclairer, et non d'abandonner. Si nous voulons être heureux ensemble, il nous faut, tout d'abord, souffrir en commun. Car tel est, nous l'avons vu, le principe essentiel de l'art, et à plus forte raison de l'art *vivant*.

De nos jours, l'art *vivant* est une *attitude* personnelle, qui doit aspirer à devenir commune à tous. C'est pour cela que nous devons conserver en nous cette attitude, partout où la vie nous rassemble; l'abandonner, reste la seule compromission qui nous soit interdite.

DESSINS

Ces quelques dessins ne sont pas, à proprement parler, les illustrations des pages qui précèdent. La réforme de la mise en scène entraîne avec elle une conception nouvelle de l'art dramatique, et cet art touche de si près à notre existence personnelle et à notre vie sociale qu'il n'est pas possible d'en traiter sans bouleverser une quantité de notions et d'habitudes qui nous semblaient presque immuables, ou, du moins, trop invétérées pour être changées d'un coup. Le spectacle de la scène, sous quelque angle qu'on l'envisage, est la reproduction d'un fragment de notre existence. Par quoi je n'entends pas qu'il soit le miroir des mœurs, comme on l'a bien voulu dire. Notre vie intérieure, ses joies, ses peines et ses conflits, est parfaitement indépendante de nos mœurs; *même là où les mœurs semblent déterminantes.* Les passions humaines sont éternelles — éternellement les mêmes; les mœurs ne font que les colorer superficiellement, comme la forme d'un vêtement nous indique une époque. Mais, l'âme qui se cache sous ce vêtement, n'a pas de date; c'est l'âme humaine, simplement. Du point de vue dramatique, un fragment de notre existence est un fragment de l'histoire de cette âme. Par conséquent, la forme que nous donnons à nos spectacles est, ou bien adéquate à cette définition, et il n'y a pas lieu de la changer; ou bien, au contraire, elle résulte d'une inertie particulière, d'un conservatisme, qui devient un anachronisme. La question a deux faces: l'une artistique, l'autre purement humaine et sociale, puisque le théâtre est une jouissance que nous prenons en commun. Que l'on me permette, ici, quelques indications qui, tout en commentant ces dessins, éclaireront aussi l'ouvrage qui les a précédés.

La question artistique concerne les moyens dont nous nous servons au théâtre et notre manière de les employer. Or, l'on

voit déjà qu'en art dramatique la technique même, est dépendante de la conception que nous nous faisons de cet art. Théoriquement, cette conception peut être discutée, car il nous est loisible de rechercher si la force d'inertie n'a pas retenu le dramaturge dans une forme rigide et incapable de suivre les évolutions de notre pensée et de notre goût. Mais, pratiquement, il s'agit tout d'abord d'accorder notre technique aux pièces déjà existantes; ce qui est fort malaisé, puisqu'il y a dépendance réciproque. Pourtant il semble évident que la conception dramatique prendra l'avant-garde; car l'on n'aura guère l'idée de créer de nouveaux moyens techniques pour des œuvres encore inexistantes. La proportion n'est pas constante, il est vrai. Le dramaturge peut dépasser, à l'occasion, l'état scénique qui lui est offert; et, de son côté, cet état scénique peut le devancer, momentanément, en sorte que de nouveaux moyens entraîneront avec eux un nouveau développement de la forme dramatique.

Il en résulte que, si une œuvre dramatique ne trouve pas, dans l'économie théâtrale qui lui est contemporaine, une forme qui puisse lui convenir, c'est que, d'une part, le dramaturge n'a pas tenu compte des moyens mis à sa disposition; de l'autre, que la mise en scène n'a pas suivi l'évolution du goût dont cette œuvre témoigne.

En l'an 1876, Richard Wagner inaugura son théâtre de Bayreuth. Il dut le faire, puisqu'il ne trouvait nulle part ailleurs l'atmosphère d'exception et les éléments correspondant à une œuvre qui rompait délibérément avec les conventions et les traditions de son époque.

En quoi consistait sa réforme ? Etait-elle positivement technique ? Assurément non. Wagner, averti par une longue et douloureuse expérience, avait compris que l'art dramatique est un art d'exception, et qu'il fallait lui rendre ce caractère, sous peine de le voir décliner et mourir. Sa vie était, toujours davantage, orientée vers ce coup d'état dramatique; sa production en prenait le caractère décisif; et, ce n'est qu'au prix d'innombrables compromis et de souffrances personnelles inouïes qu'il arrivait

à représenter ses drames sur nos scènes de répertoire. A Bayreuth, il était enfin libre ! Il put donner à ses représentations un caractère exceptionnel et leur conférer, par là, une solennité nouvelle pour nous. Tout a été dit à ce sujet. L'agencement de la salle et de l'orchestre sont également bien connus.

La prodigieuse évolution musicale — que l'on s'obstine à mettre sur le compte de Wagner-*musicien*, alors que seul Wagner-*dramaturge* en doit porter l'écrasante responsabilité — fait, dès longtemps, partie de notre bagage technique moderne. Son influence, néfaste au point de vue musical, a été reconnue; mais le mal est fait. Evidemment, l'on ne dénature pas impunément et à ce degré — *ainsi que nous l'avons fait* — le but d'une obligation technique !

Sans sa musique, Wagner courrait le risque de ne pas attirer notre attention; avec elle, il nous a corrompus, parce que nous avons pris la lettre musicale pour l'esprit dramatique.

Wagner n'a pas voulu composer sa musique ainsi qu'il l'a fait; mais il y a été contraint par la nouvelle conception dramatique qu'il lui importait par-dessus toute autre chose de nous révéler. En fin d'analyse, l'on se trouve, avec lui, devant un dramaturge. S'il n'a pas réussi, malgré Bayreuth, c'est que son œuvre porte en elle-même une profonde contradiction. L'auteur de cet ouvrage s'est trouvé particulièrement sensible au dilemme posé par Wagner et son œuvre; et la souffrance qu'il en éprouvait le mit sur la voie d'une libération, pour laquelle l'œuvre du grand maître ne serait qu'un point de départ, ou, si l'on préfère, un grandiose et salutaire avertissement.

Richard Wagner n'a opéré qu'une seule réforme essentielle. Par le moyen de la musique il a pu concevoir une action dramatique dont tout le poids — le centre de gravité — reposât à l'intérieur des personnages, et qui, néanmoins, put être complètement *exprimée* pour l'auditeur, et cela, non plus seulement par des mots et des gestes indicateurs, mais par un développement positif, qui épuisât, sans réserve, le contenu passionnel de cette action. Il voulut, alors, la porter à la scène, c'est-à-dire l'offrir à

nos yeux; et c'est là qu'il échoua ! Doué, et comme personne avant lui, d'une puissance absolument incommensurable en ce qui concerne la technique dramatique hors de la représentation, Wagner a cru que la mise en scène en résulterait automatiquement; il ne s'imaginait pas une technique décorative différente de celle de ses contemporains. Un plus grand soin, plus de luxe encore, lui paraissaient suffisants. Sans doute que les acteurs, en tant que porteurs de la nouvelle action, furent l'objet de son attention spéciale; mais — chose vraiment fort étrange — s'il fixait minutieusement leur jeu, et purifiait, par là, nos tristes conventions d'opéra, il trouvait naturel, ensuite, de placer autour et derrière eux des toiles verticales et peintes, dont le non-sens réduisait à néant tout effort vers l'harmonie et la vérité esthétique de son drame *représenté*. En fut-il conscient ? Il serait difficile de l'affirmer, bien que, dans un opuscule consacré aux représentations de Parsifal à Bayreuth, en 1882 (quelques mois avant sa mort), il ait écrit qu'il sentait que son art dramatique *représenté* était encore dans l'enfance.

En résumé: la réforme wagnérienne concerne la conception même du drame; la musique de Wagner en est la résultante; et, le tout confère à l'œuvre une si haute portée qu'il a fallu l'isoler en des représentations solennelles et d'exception. Cette dernière conséquence, Wagner l'applique à tout l'art dramatique; par là il est un Précurseur. Mais il n'a pas su faire concorder la forme représentative — la mise en scène — avec la forme dramatique qu'il adoptait. D'où est résulté un écart si considérable entre ses intentions et leur réalisation visuelle que toute son œuvre s'est trouvée infirmée et défigurée, au point qu'il n'était possible qu'à une infime minorité de comprendre ce dont il s'agissait. Tel est encore le cas; et l'on peut affirmer, sans exagération aucune, que personne n'a encore *vu* sur la scène un drame de Wagner.

Le sujet, tout simple qu'il paraisse, est d'une complication presque inextricable. De plus, la situation de Wagner est immortellement tragique. Il sera difficile pour celui qui l'éprouve et veut sauver ce qui reste à sauver de cette œuvre admirable,

d'agir tout à fait de sang-froid: la figure du géant de Bayreuth se dresse toujours devant lui. Pourtant, il ne peut lui témoigner son respect infini qu'en restant, lui-même, parfaitement libre; et, cette liberté ne s'acquiert *que* par une connaissance approfondie et minutieuse, ligne par ligne, mesure par mesure, des œuvres du maître.

Telle a été l'attitude de l'auteur, en cherchant et *en trouvant dans ces partitions mêmes* les décors que représentent quelques-uns de ces dessins. Il s'est efforcé d'atténuer, jusqu'à l'impossible, la contradiction wagnérienne; de prendre l'acteur *vivant* comme point de départ, et de le placer, non plus devant, mais au milieu de terrains et de lignes qui lui fussent étroitement destinés et correspondissent aux espaces et durées dictés par la musique de son rôle. La musique étant chez Wagner la source de l'inspiration dramatique, l'auteur a cherché dans la musique de ces drames l'évocation visuelle qui pût s'y accorder sans effort. Sans doute que tout cela est encore un compromis; mais il l'est, au moins, en connaissance de cause, et peut, par là, prétendre se rapprocher le plus qu'il soit possible de l'harmonie intégrale, celle que Wagner n'a pas soupçonnée, bien que son œuvre la réclamât.

Voici, pour la compréhension de ceux de ces dessins qui s'appliquent aux drames de Wagner. Ils demandent, naturellement, du lecteur, une connaissance au moins approximative des pièces en question. Ceux qui suivent, ainsi qu'il est facile de s'en rendre compte, sont le développement du même principe, mais sans l'appui d'une œuvre positive. Ils sont donc de simples suggestions dans le but d'établir un style sous les ordres du corps humain, lui-même stylisé par la musique. Dépouillés, peu à peu, du romantisme inhérent à l'œuvre de Wagner — et que l'on est tenu d'y conserver — ils arrivent à une sorte de classicisme, d'où est sévèrement éliminé tout ce qui n'est pas issu de la présence vivante et mobile de l'acteur. Ce sont des Espaces destinés à cette présence souveraine. Aux œuvres, ensuite, de fixer leurs dimensions et leur développement respectif.

L'on voit, par ces considérations générales, le chemin qu'a suivi, presque malgré lui, l'auteur de cet ouvrage. Parti du sentiment

douloureux que lui faisait éprouver la contradiction wagnérienne et le malentendu irréparable qu'elle établissait, il en est arrivé à fonder, sur cette contradiction même, un principe scénique non plus arbitraire ou traditionnel, mais *organiquement* construit sur une juste hiérarchie des éléments représentatifs, soit: en partant de la forme vivante et plastique de l'acteur. Dans son livre « *La musique et la mise en scène* », (paru, en allemand, en 1899, à Munich, chez Hugo Bruckmann), il a développé, dans le plus grand détail, ce principe et ses résultats dramatiques et techniques.

A cette époque, l'œuvre de Wagner était la seule qui pût servir de point de départ. Cet ouvrage est donc encore sous le signe de Wagner, tout en dépassant beaucoup la portée, forcément circonscrite, de cette œuvre. Depuis, l'auteur a fait quelques expériences scéniques concluantes, à Paris, Dresde, Genève, et, en particulier, à l'institut Jaques-Dalcroze. Il s'est exprimé, aussi, dans nombre d'articles et d'opuscules, et il a publié des dessins dans les revues de plusieurs pays; l'on en a fait des projections pour des conférences, etc... Jaques-Dalcroze, par la création géniale de sa Rythmique, lui a donné la confirmation définitive de ce qu'il avait entrevu; car, déjà en 1895, longtemps avant les débuts de la Rythmique, l'auteur écrivait, dans *Musique et mise en scène*, qu'il fallait absolument trouver une « gymnastique musicale » pour entraîner l'acteur dans les durées et dimensions de la musique. Le présent ouvrage donne l'histoire technique de cette évolution, et va jusqu'au bout des conclusions qu'elle impose. Ces dessins ne vont pas aussi loin ! Mais, le lecteur bienveillant y trouvera, peut-être, la suggestion suffisante pour le suivre dans le merveilleux avenir de l'art *vivant* qu'il lui a entr'ouvert, et, s'il se place lui-même au milieu de ces espaces, il pourra évoquer le spectacle sans spectateurs, dont il fera alors partie, et qui doit rester, pour nous tous, un idéal à poursuivre sans relâche et sous n'importe quelle forme.

Ad. Appia.

L'OR DU RHIN ; le Walhall.

Sur l'ordre de Wotan, les géants, trop confiants, ont construit en une nuit la forteresse qui doit protéger les dieux et justifier leur parjure. Walhall est donc une construction criminelle, faite d'artifices et amoncelée sur le monde par de grossiers manœuvres. Le Rhin le sépare d'un sommet gazonné qui, dans Wagner, n'est pas sans analogie avec un salon où les dieux bavardent et vident, non sans élégance, des querelles peu estimables. Pourtant, ainsi que dans bien des salons, deux portes restent menaçantes : l'une, à droite, conduit aux forges ténébreuses d'Albérich ; l'autre, à gauche, donnera passage à Erda, — à celle dont la pensée domine tout le vain savoir des dieux.

Ce décor est, essentiellement, un décor de plein-air, et la lumière y joue un rôle prépondérant. — Tout le sommet est « praticable ». — Sur le rocher de gauche se place Froh ; de celui de droite, qui surplombe le fleuve, Donner, le dieu du tonnerre, appelle l'orage, et trace ensuite, par-dessus la vallée, l'arc-en-ciel mensonger pour l'entrée des dieux dans leur demeure mensongère.



WALHALL.

La roche des Walküres.

C'est sur ce rocher que Wotan réduit à l'impuissance celle qui, seule, connaissait son plus secret vouloir. Car Brünhilde n'a pas consenti aux lâches compromissions exigées par son père. — Ce décor revient quatre fois dans l'anneau du Nibelungen, et ramène ainsi le spectateur, toujours à nouveau, au point le plus sensible du drame. Il a donc l'importance d'un rôle, et doit être traité comme tel. — Seulement, Wagner demande l'impossible. Il veut un sommet sur lequel s'élève un second sommet; un grand sapin doit abriter le sommeil de Brünhilde, et une grotte la recevoir avec Siegfried. — Une grotte au faîte d'une montagne est chose rare; et la masse d'un sapin anéantit l'effet d'une sommité.

L'auteur a cherché, pourtant, à concilier l'inconciliable: et la partition des 4 scènes (Walküre, Siegfried et deux dans le Crépuscule des dieux) a guidé son crayon. — L'étude de ce décor lui a révélé le rôle des plans dans un drame de Wagner. En voici le résumé : plus l'expression dramatique s'intériorise et, par cela, perd contact avec les apparences extérieures, plus l'acteur doit se rapprocher du premier plan, — par conséquent se détacher du décor. Plus, au contraire, l'expression poétique-musicale se répand au dehors et donne d'importance au milieu décoratif, et plus l'acteur doit s'y mêler. — Exemple, pour le IIIme acte de la Walküre : le tête-à-tête de Brünhilde et Wotan est tout intérieur ; donc, premier plan. Mais lorsque Wotan endort Brünhilde, il gagne le plan intermédiaire, jusqu'à ce que le décor lui-même, (la roche inclinée, à droite) reçoive la Walküre endormie et la mêle complètement au paysage. — Dans Siegfried, IIIme acte, les nuances de plans sont infinies; ainsi que dans la scène de Waltraute, au 1er acte du Crépuscule des dieux.



Le rocher des Walkures.



Walküre IIIme acte. Début.



Walküre IIIme acte. Approche de Wotan.

Prométhée.

Ces deux décors sont de l'époque intermédiaire, entre le romantisme Wagnérien obligatoire et la libération. Il sont faits sur un scénario destiné à l'institut Jaques-Dalcroze, et datent de 1910.

Le premier représente l'atelier où Prométhée crée des hommes à son image. — Trahi par Pandore, Prométhée transporte ses créatures dans une île heureuse. C'est le second acte, dont le décor n'est pas ici. — Mais il est bientôt rejoint par ses ennemis qui l'enchaînent, directement, sur le fronton de son atelier détruit. — Enfin, délivré par Hercule, Prométhée se place sur une roche élevée, et, de là, il appelle l'humanité vers la lumière.

Dans l'atelier détruit l'on remarquera que toutes les surfaces, malgré leur aspect chaotique, peuvent servir à l'acteur. Par exemple la pierre oblique d'où Hercule pourra rejoindre Prométhée et le délivrer.

Le tronc-colonne, dont on aperçoit un fragment, veut orienter le spectateur en lui rappelant l'atelier tel qu'il l'a vu au premier acte. Ce tronc est celui de gauche avant la destruction.



Prométhée Ier acte. — Atelier de Prométhée.

Prométhée IIIme acte.

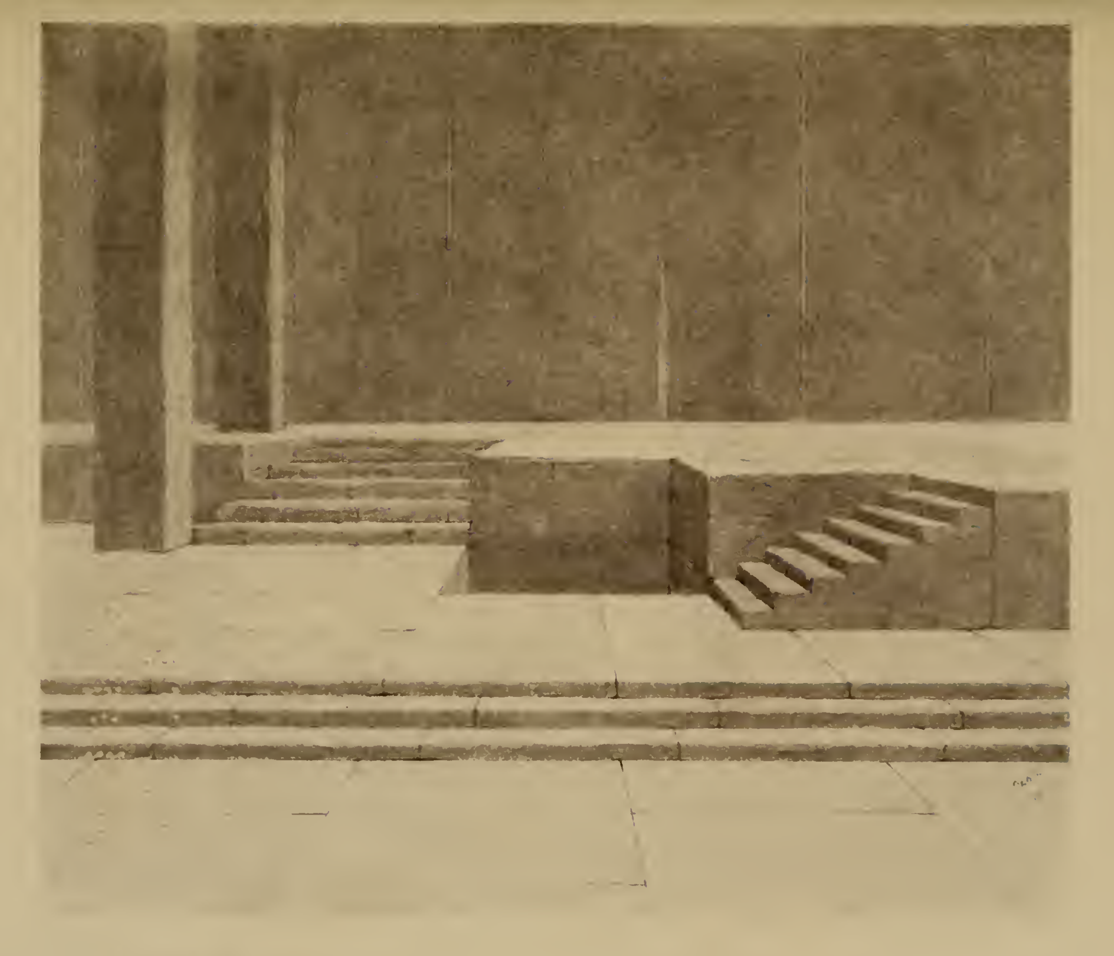
Atelier détruit.

Echo et Narcisse.

Ce décor a été adapté aux dimensions de la salle de l'institut Jaques-Dalcroze, pour les représentations de juin 1920.

La source, où se mire Narcisse, était animée, dans le bas, par cinq naïades, étendues en chaîne, et la tête tournée vers le rocher vertical. — Chaque fois que l'image de Narcisse se réfléchissait dans l'eau, ces naïades murmuraient des accords en attirant Narcisse de leurs regards et de leurs gestes. — A d'autres moments, leur silence et leurs têtes endormies exprimaient avec précision le chaud silence de la forêt pendant une après-midi d'été. Chose étrange, et pourtant naturelle: personne ne pouvait douter de la présence de l'eau, bien que l'on vît parfaitement le parquet de la salle au pied du rocher...—

La pièce comportait, (en plus des naïades), Echo, Narcisse, et cinq nymphes.



Echo et Narcissi.

ORPHÉE DE GLÜCK ; les champs Elysées.

Orphée traverse les enfers pour chercher Eurydice. La scène des enfers est construite en escaliers, très développés, interrompus par des terrasses ; et le tout est soutenu par des piliers encastrés dans les murailles d'appui. Ce sont donc les *escaliers* qui caractérisent les enfers.

Si l'on évoque, ensuite, la musique qui introduit Orphée auprès des âmes bienheureuses, l'on comprendra que les *plans inclinés*, sans la moindre ligne verticale les interrompant, (les escaliers sont un assemblage de lignes horizontales et verticales), pouvaient seuls exprimer la sérénité parfaite du lieu. — Leur groupement est particulièrement difficile ; mais, heureusement, la partition donne, pour cela, des indices précieux.

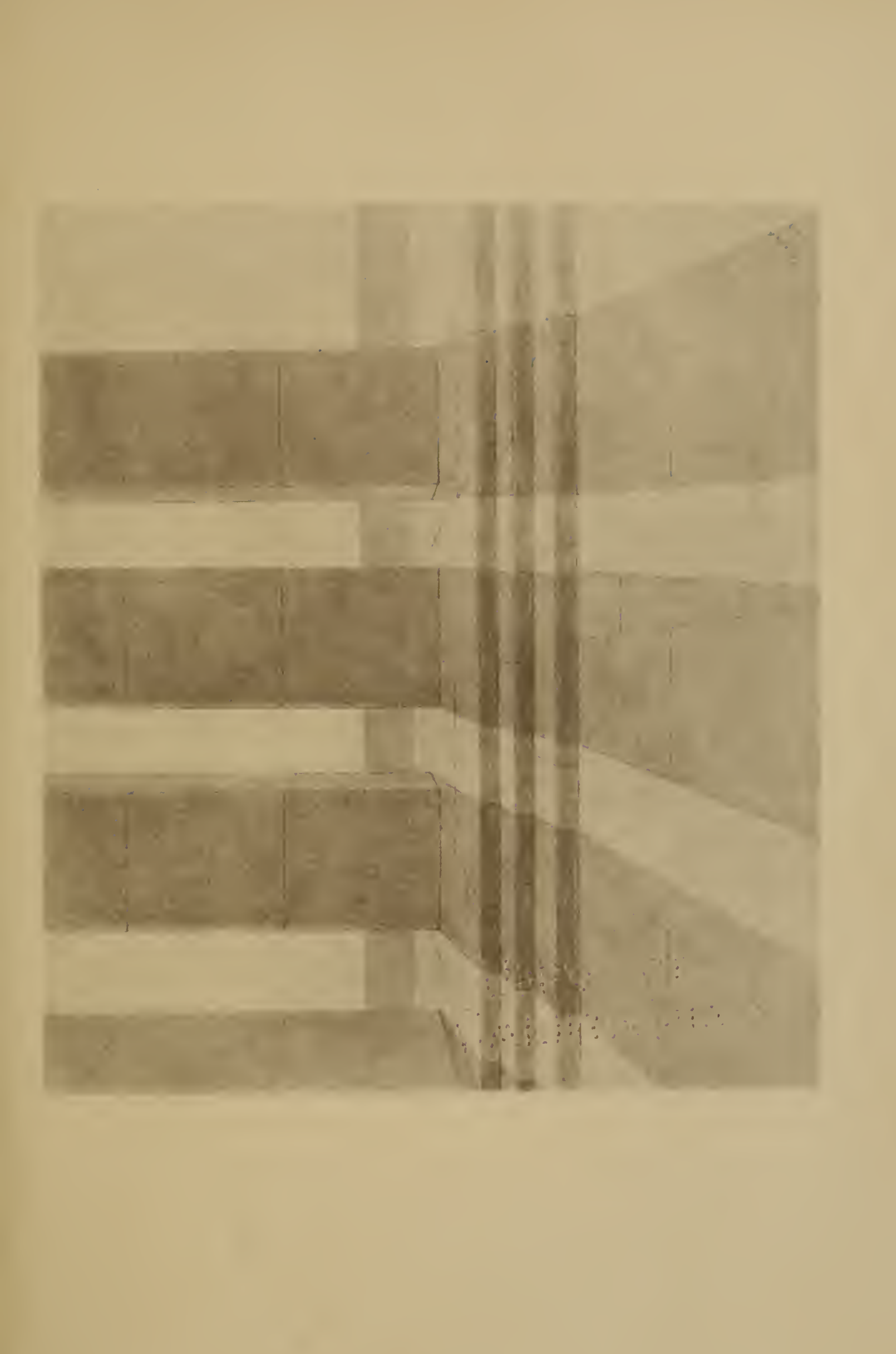
Dans un espace semblable, la démarche est naturellement calme et sans secousse aucune ; et la lumière douce, uniforme et légèrement mobile, transforme la réalité matérielle de la construction en flots mouvants et berceurs. Les personnages participent, — par l'éclairage, — à cette atmosphère irréelle.



Orphée (Glück). Champs Élysées.

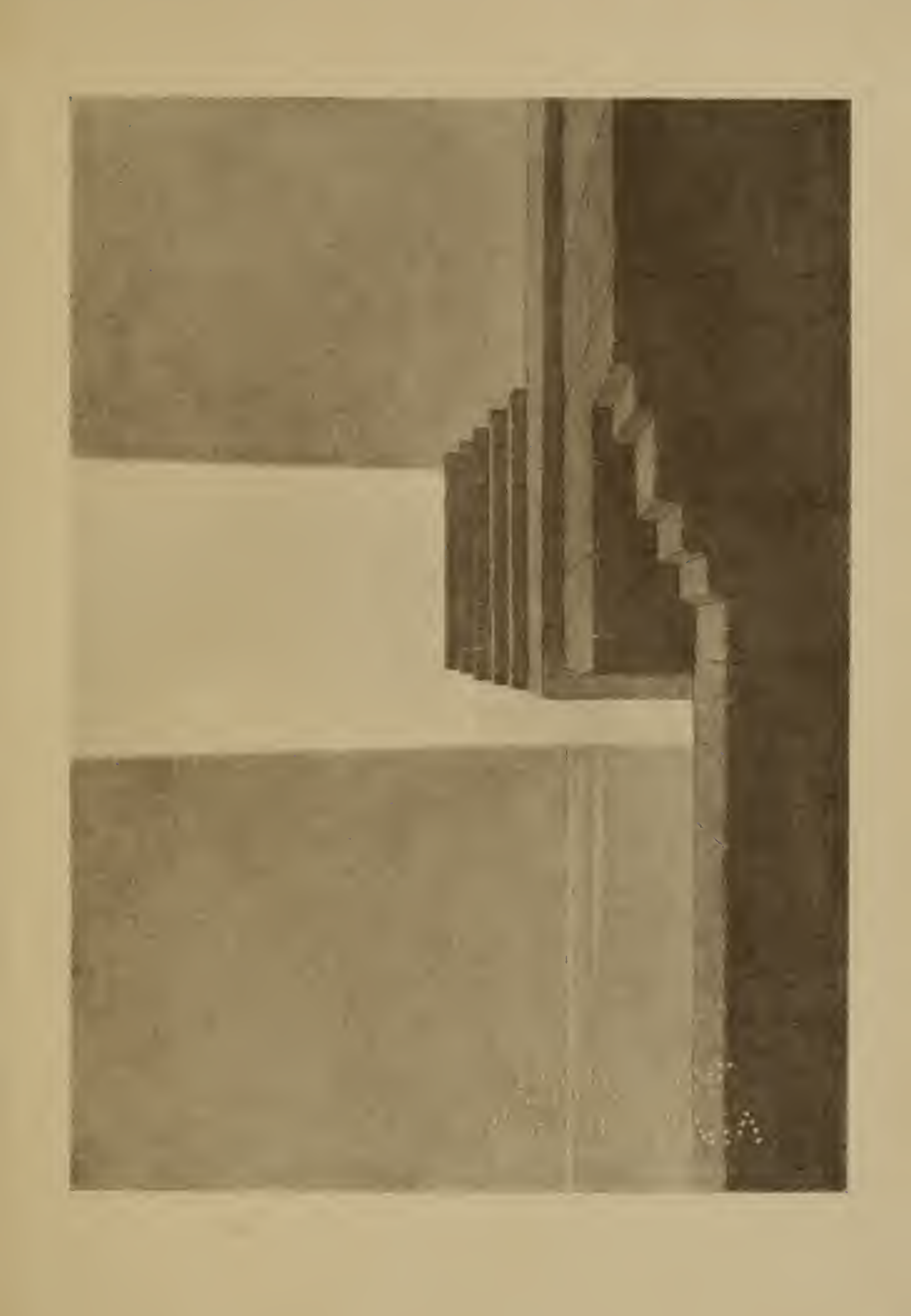
Espaces rythmiques.

Les dessins suivants, qui datent de 1909, font partie d'une série de projets appartenant à Jaques-Dalcroze, et destinés à la création d'un style propre à la mise en valeur du corps humain sous les ordres de la musique. — Sans autre destination, ils sont un point de départ.









La clairière.

Exemple d'une forêt simplement évoquée par des rideaux découpés et un éclairage approprié. Elle peut se faire dans n'importe quelle salle, ou, même dans une chambre. La lumière est tamisée à volonté par des cartons découpés et invisibles, et les ombres qui tombent sur les personnages peuvent, ainsi, devenir mouvantes. La fusion est complète.

Les trois troncs du premier plan sont, probablement, superflus.



La clairière.

L'ombre du cyprès.

Pour cet espace, l'auteur s'était d'abord proposé une avenue de cyprès. Il a supprimé, peu à peu, les arbres, n'en conservant que les ombres. Puis, enfin, cette ombre seule est restée : car elle est suffisante pour évoquer tout un paysage. — Il est à remarquer qu'elle peut être balancée au moyen de l'éclairage, et qu'elle s'accorderait, ainsi, à tel ou tel rythme musical.

Le Cyprès.

CLICHÉS ET IMPRESSION
ATAR S. A., GENÈVE

IMPRIMÉ EN SUISSE

IMPRIMÉ EN SUISSE


U. C. BERKELEY LIBRARIES
C064433893

